

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

2015



TESIS DOCTORAL

**SANTUARIOS MARIANOS DEL VALLE DEL
GUADALHORCE. ICONOGRAFÍA, ARTE Y
RELIGIOSIDAD POPULAR**

M^a José Sánchez Rodríguez

DIRECTOR: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López



**Publicaciones y
Divulgación Científica**

AUTOR: M.^a José Sánchez Rodríguez

 <http://orcid.org/0000-0001-6386-0647>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

AGRADECIMIENTOS

Dentro de este trabajo creo que he agradecido en reiteradas ocasiones a las personas e instituciones eclesiásticas, religiosas, municipales y provinciales que me han ayudado, de una forma u otra. Aunque parezca una larga lista de nombres, estoy segura de que ellos/as, cuando se vean reflejados/as en estas líneas sabrán el motivo de mi gratitud. Sólo espero no olvidar a nadie, no me gustaría, sin embargo rogaría me perdonara, si así me ocurriera.

Pero, antes de proceder a esa larga lista deseo agradecer destacablemente, al Dr. Juan Antonio Sánchez López, director de esta Tesis Doctoral y Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, él, desde hace años no ha cesado de animarme y apoyarme incondicionalmente, y de intentar facilitarme el trabajo para que este proyecto llegara a un buen fin, él con su perseverancia y esfuerzo, lo ha conseguido. Muchísimas gracias por confiar en mí.

Como ya decía en un principio, esta larga relación hace su aparición, sin en primer lugar comenzar con las Parroquias de los siete pueblos, por permitirme "colarme" en su patrimonio y muy especialmente al Dr. Reverendo de Almogía José M^a García Paniagua, al Párroco franciscano de Álora, Francisco Javier Sánchez-Cano Núñez, al Párroco de Cártama, José García Macías y al Párroco de Ojén, Virgen del Carmen de Marbella y Capellán del Hospital Costa del Sol, Antonio Jesús Carrasco Bootello. A todo el personal del Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, sobre todo a Toñi Gallego Gallego, María Trujillo Zambrana y Ana Hevilla Ordóñez. Y sin más demora esa larga lista según pueblos: por Alhaurín el Grande, Salvador David Pérez González e Isis M^a García Rueda; por Almogía, Ildefonso Torreblanca Mayorga, Begoña Astiaso Herrero y Juan Santamaría Jiménez; por Álora, Ayuntamiento de Álora, Sonia Ramos Jiménez, Concejala de Cultura de Álora y Diputada de Málaga, M^a Eloísa Puertollano Cañadas, Archivera, Victoria Ponce Sepúlveda, M^a Carmen Vergara Borrego, Dr. Sergio Ramírez González, (UMA), Dra. M^a Purificación Subires Manceras, Dra. Francisca Torres Aguilar, Dr. Tomás Salas Fernández, Flores Sandino Ávila, José Miguel Arlandi Pérez, y Francisco Lucas Carrasco Bootello, antiguo Hermano Mayor de la Virgen de Flores; por Cártama, Estrella Arcos von Haartman,

(UMA), Miguel Ángel Sánchez López, Fernando Bravo Conejo, M^a Rodríguez Díaz y M^a Dolores Faura Bedoya; por Coín, Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, Dr. Eduardo García Alfonso, Dra. María Sánchez Luque (CSIC), Enrique García-Pascual González, Arquitecto, Elena Loriguillos Millán, Francisco Marmolejo Cantos y Antonio Torres Jiménez, Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuensanta; por Pizarra, Cristóbal Márquez Bravo, Sebastián Márquez Bravo, Alejandro Rosas Fernández y Daniel Manrique Sánchez, Hermano Mayor de la Virgen de la Fuensanta; y, por Valle de Abdalajís, José Romero Vegas, María Aguilera Aguilar, Lidia Cabello Ligeró, Miguel Ángel Fuentes Torres e Inmaculada Castillo Pérez y Rosa M^a Lucas Santamaría, Hermana Mayor y Secretaria, respectivamente, de la Hermandad de la Virgen de los Dolores.

Y por último, ya en el terreno más personal y familiar, a mi cuñado Juan Antonio Merino Gómez, a mis suegros Antonio Manceras Lobato y Antonia Portales Chaves, mi marido Diego Jesús Manceras Portales, a mi hermana Flores Sánchez Rodríguez, mi hija Alba Flores y mis padres Jerónimo Sánchez Navarro y Mariana Rodríguez Rodríguez, a todos ellos muchas gracias por vuestra ayuda y ánimo, y por soportar conmigo mis temores, mis distanciamientos, mis impulsos....mis agobios. Mi padre y Diego lo aguantan en silencio, mi hija con mi ausencia, mi hermana siempre me acompaña dispuesta y preparada ante cualquier situación y mi madre, si no fuera por ella, hoy esto no sería posible, pues, como madre ejemplar, supo saber guiarme en el camino a seguir, en unos momentos locos de adolescencia.

De todo corazón gracias a todos.

SIGLAS

A. C. M.	Archivo Catedralicio de Málaga
A. H. S. C. V. C.	Archivo de la Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz
A. R. CH. G.	Archivo de la Real Chancillería de Granada
A. D. E.	Archivo Díaz de Escovar
A. G. S.	Archivo General de Simancas
A. H. N. J. N.	Archivo Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno
A. H. V. F.	Archivo Hermandad Virgen de Flores
A. H. V. F.	Archivo Hermandad Virgen de la Fuensanta
A. H. V. D.	Archivo Hermandad Virgen de los Dolores
A. H. M. A.	Archivo Histórico Municipal de Álora
A. H. M. A.	Archivo Histórico Municipal de Antequera
A. H. P. M.	Archivo Histórico Provincial de Málaga

ABREVIATURAS

AA. VV.	autores varios.
Dir.	director.
Coord.	coordinador/ra
fº/fols.	folio/s.
Leg.	Legajo.
nº	número.
<i>op. cit.</i>	obra citada.
p./pp.	página/s.
r.	recto.
v.	vuelto.

ÍNDICE

I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	15
II. INTRODUCCIÓN.....	33
2.1. La Comarca Natural del Valle del Guadalhorce: definición.....	34
2.2. Descripción geográfico e histórico.....	36
2.3. Demarcación administrativa.....	42
2.4. Una iniciativa singular: creación de la “Ruta Mariana”.....	59
2.5. Conexión con el Camino Mozárabe de Santiago.....	82
III. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.....	91
3.1. El proceso de conquista.....	92
3.2. Los Repartimientos.....	101
3.3. Devociones marianas en los inicios de la cristianización: imágenes y centros de culto.....	107
IV. ALHAURÍN EL GRANDE. VIRGEN DE GRACIA.....	121
4.1. Religiosidad popular.....	122
4.1.1. Ermitas y congregaciones religiosas.....	124
4.1.2. Fiestas religiosas y fiesta regia.....	129
4.2. La imagen.....	134
4.3. El inmueble: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación.....	146
4.4. Inventario de obras.....	156
V. ALMOGÍA. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN.....	167
5.1. Religiosidad popular.....	168

5.2. La imagen.....	176
5.3. El inmueble: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.....	184
5.4. Inventario de obras.....	199
VI. ÁLORA. VIRGEN DE FLORES.....	205
6.1. Religiosidad popular.....	206
6.1.1. Templos, ermitas y capellanías.....	207
6.1.2. Congregaciones religiosas.....	221
6. 1. 3. Fiestas religiosas.....	231
6.2. La imagen.....	236
6.2.1. Origen.....	236
6.2.2. Descripción e iconografía simbólica.....	238
6.2.3. Restauraciones.....	243
6.2.4. Última restauración.....	244
6.2.5. Propagación de su advocación.....	250
6.3. El inmueble: Santuario de Flores.....	253
6.3.1. Ermita primigenia.....	253
6.3.2. Fundación del convento y estado de la ermita en el año 1600.....	257
6.3.3. Ampliación Barroca y lectura iconográfica.....	263
6.3.3.1. Contexto histórico.....	263
6.3.3.2. Mentalidad persuasiva del Barroco.....	264
6.3.3.3. Sagrario.....	268
6.3.3.4. Crucero o prolongación de la nave.....	271
6.3.3.5. Presbiterio.....	284
6.3.3.6. Camarín.....	291
6.3.3.7. Pinturas murales del exterior del Santuario.....	297

6.4. Estructura conventual de Flores.....	316
6.4.1. Protectores.....	316
6.4.2. Arquitectura.....	320
6.4.3. Vida conventual de los Hermanos Menores de Álora.....	327
6.4.4. Estadística del número de frailes.....	333
6.4.5. Desamortización.....	334
6.4.6. Actual presencia franciscana en Álora y en el Convento de Flores.....	337
6.4.7. Viajeros y excursionistas.....	346
6.4.8. Reformas del siglo XX.....	350
6.5. Duplicidad de ubicación: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación.....	352
6.5.1. Contexto histórico.....	352
6.5.2. Rasgos generales.....	352
6.5.3. Sacristía.....	356
6.5.4. Capillas y altares.....	358
6.5.5. Capilla Mayor.....	361
6.5.6. Características generales de las pinturas de los Apóstoles.....	368
6.6. Inventario de obras.....	394
VII. CÁRTAMA. VIRGEN DE LOS REMEDIOS.....	413
7.1. Religiosidad popular.....	414
7.1.1. Ermitas.....	415
7.1.2. Festejos religiosos.....	421
7.2. La imagen.....	425
7.3. El inmueble: Ermita de los Remedios.....	442
7.3.1. Descripción interior.....	449

7.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Pedro.....	462
7.4.1. Reparación de las cubiertas y elementos dañados.....	473
7.5. Inventario de obras.....	476
VIII. COIN. VIRGEN DE LA FUENSANTA.....	491
8.1. Religiosidad popular.....	492
8.2. La imagen.....	521
8.3. El inmueble: Ermita de la Fuensanta.....	537
8.3.1. Casa del ermitaño.....	564
8.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Juan.....	568
8.5. Inventario de obras.....	584
IX. PIZARRA. VIRGEN DE LA FUENSANTA.....	603
9.1. Religiosidad popular.....	604
9.1.1. Festejos.....	611
9.1.2. Congregación religiosa.....	613
9.2. La imagen.....	616
9.2.1. Restauración.....	618
9.3. El inmueble: Ermita de la Fuensanta.....	625
9.3.1. Época mozárabe.....	628
9.3.2. Ermitaños y mayordomos.....	630
9.3.3. Casa del ermitaño.....	633
9.3.4. Descripción arquitectónica actual.....	634
9.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Pedro.....	650
9.4.1. Interior.....	652
9.5. Inventario de obras.....	661

9.6. Relación con los Condes de Puerto Hermoso.....	676
X. VALLE DE ABDALAJÍS. VIRGEN DE LOS DOLORES.....	683
10.1. Religiosidad popular.....	684
10.2. La imagen.....	691
10. 2.1. Restauraciones.....	698
10.3. El inmueble: Parroquia de San Lorenzo.....	705
10.4. Inventario de obras.....	717
10.5. Relación con los Condes de Corbos.....	726
10.5.1. Palacio de los Condes de Corbos.....	733
XI. CONCLUSIONES.....	747
XII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	755
12.1. FUENTES.....	756
12.2. BIBLIOGRAFÍA.....	759
12.2.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	759
12.2.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	768
12.2.3. Web y banco de imágenes consultadas.....	784

I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Con la realización de la presente Tesis Doctoral se opta a alcanzar el Grado de Doctorado, proponiéndose para tal fin el trabajo que lleva por título *Santuarios marianos del Valle del Guadalhorce. Iconografía, arte y religiosidad popular*. Retrocediendo en el tiempo, debemos volver a la realización de los Cursos del Programa de Doctorado (2003-2005) *Concepto y Teoría del Arte y del Patrimonio Cultural*, que culminaron en el trabajo de investigación titulado *El Convento de Flores de Álora. Trayectoria histórica y Patrimonio Cultural*, conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Fue éste, en su día, un primer acercamiento al trabajo propuesto en estas páginas. La temática abordada en aquella investigación constituye, en efecto, el directo precedente de la presente Tesis Doctoral que empezaría realmente a fraguarse en complicidad con la puesta en funcionamiento de un producto turístico singular en la Comarca del Valle del Guadalhorce, por lo demás, una de las zonas más singulares y activas de la provincia de Málaga. Nos referimos, por supuesto, a la denominada **Ruta Mariana del Guadalhorce**.

En este sentido, en junio de 2013, se celebraron unas jornadas de presentación del proyecto turístico mencionado, siendo invitado como conferenciante de las mismas el Dr. Juan Antonio Sánchez López, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y Director de este trabajo. Al finalizar dicho encuentro académico, el Dr. Sánchez López me lanzó la propuesta de realizar la Tesis Doctoral acerca de la Ruta Mariana, pero transportándola a nuestro campo: la Historia del Arte, haciéndola interactuar con distintas Ciencias Auxiliares, en los casos específicos de la Historia, la Antropología, la Sociología y aún la Literatura. La justificación de semejante planteamiento interdisciplinar se hacía, cuanto menos, mucho más necesario habida cuenta de que, aun cuando hablamos de esculturas devocionales y del patrimonio mueble e inmueble asociado secularmente a ellas, a nadie escapa que semejante bagaje histórico-artístico ha sido y es consecuencia directa, más que nunca, del impresionante “poder” simbólico poseído por tales imágenes marianas, en su doble condición de simulacros carismáticos de orígenes legendarios en muchos casos y de

referentes devocionales para generaciones y generaciones de lugareños de las diferentes poblaciones que las veneran. Desde aquí dio comienzo la Tesis Doctoral que presentamos, contando con una ventaja y un gran estímulo a nuestro favor: el referido trabajo de DEA que se había desarrollado en uno de los municipios del Guadalhorce, Álora, que tiene por Patrona a la Virgen de Flores, venerada en el Convento del mismo nombre y que, en determinada época del año, es trasladada a la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.

Ante este primer avance puede considerarse justificada la decisión final del tema a tratar en la Tesis Doctoral, ya que si con la Ruta Mariana del Guadalhorce se pretende poner en valor turístico un recorrido mariológico, nosotros queremos hacer lo propio desde el punto de vista científico, exponiendo la importancia de las advocaciones protagonistas en el patrimonio mueble e inmueble, material e inmaterial, de las poblaciones del área "guadalhorceña". Una herencia religiosa, arquitectónica, escultórica, pictórica y de otras artes, en definitiva, que genera un imaginario colectivo vernáculo y una cultura a nivel local cuyos hitos, en determinados casos, han servido y ejercido como inequívocos y aún idiosincrásicos referentes provinciales. Por todo lo cual, reivindicamos que la presencia, memoria y razón de ser del patrimonio en el ámbito rural no peca de “vulgar” por localizarse en el interior de una provincia concreta periférica, al tratarse en cambio de lugares que, desde tiempos inmemoriales, se encuentran emplazados al pie de caminos incesantemente transitados desde la propia capital hacia lo más profundo de Andalucía. En consecuencia, la comarca del Guadalhorce ha sido receptora de todo tipo de influjos y viceversa, y en algunas ocasiones, insistimos, su religiosidad identitaria y celebraciones populares han sido y siguen siendo referente inexcusable para el Patrimonio Histórico y Cultural de la comunidad autónoma. No puede olvidarse que la multitudinaria veneración y devoción profesada a las advocaciones de referencia continúa detectándose en todos los puntos de la provincia y, aún, extrapola su proyección fuera de ella. Por ejemplo, ése sería el caso de Virgen de los Remedios de Cártama, sin duda el ejemplo paradigmático a gran escala de cuanto decimos, por cuanto su culto irradia desde la localidad de origen para “invadir” la provincia malagueña hasta llegar a traspasarla en ocasiones, para alcanzar una dimensión internacional incluso al otro lado del Atlántico.

En definitiva, con este trabajo pretendemos aunar una serie temática pero, en este caso, desde el punto de vista de la devoción mariana tan consustancialmente ligada a la religiosidad popular y la fenomenología sociológica de Andalucía. Sobre el particular, y focalizándolo en la Ruta Mariana, nos ha interesado todo lo que envuelve a todas y cada una de las Patronas, en su particular y peculiar microcosmos que las envuelve y que a su vez envuelve a las poblaciones implicadas. Siendo así, esperamos aportar un arduo conocimiento a los estudiosos y personas interesadas en tales cuestiones, abundando en aspectos capitales como la advocación concreta, el icono escultórico que la tipifica, la población de la que es referente y el/los inmuebles de residencia/acogida de la misma. No menos sugestivo se ostenta el Patrimonio Cultural generado y especialmente diseñado para Ellas, ya sea a partir de programas iconográficos, artísticos y arquitectónicos *ad hoc*, así como desde completos ciclos de festejos, leyendas y tradiciones, fundamentando su razón de ser en la presencia de las distintas imágenes y respondiendo a las advocaciones de Asunción, Gracia, Flores, Remedios, Fuensanta, por partida doble, y Dolores.

Retornando al producto turístico de la Ruta Mariana, el mismo surgió en el seno del Grupo de Desarrollo Rural "Valle del Guadalhorce"¹, entidad a la que pertenecen los pueblos contemplados en este trabajo: Alhaurín el Grande, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra y Valle de Abdalajís. Se ha tratado de justificar la razón de ser de la Ruta Mariana reconociendo en estos lugares de culto de índole devocional, eclesiástico e iconográfico el punto de partida y el objeto de propuesta para un itinerario turístico destinado a todo tipo de visitantes con intereses variopintos y plurales, ya sean culturales, artísticos, deportivos o religiosos. En el capítulo de introducción puede verse cómo la Ruta Mariana conecta con el Camino Mozárabe de Santiago, de la Asociación Jacobea de Málaga, por el simple hecho de su paso por Almogía. El diseño del Camino Mozárabe surge en 1996 y desde entonces está en práctica. Por ello mismo, en el capítulo de introducción se ha escrito sobre su diseño y sobre el posible soporte físico

¹ En el capítulo de introducción se habla sobre este organismo público y su contorno geográfico administrativo.

del actual Camino Mozárabe respecto al trazado de caminos ya existentes desde época romana a la Guerra de la Independencia.

En épocas posteriores, las poblaciones y la comarca del mismo nombre han sido la esencia argumental para analizarlas en su contexto histórico y geográfico. Se ha pretendido definir cada villa o lugar partiendo de la nomenclatura más moderna hasta la más arcaica. Sirva como ejemplo el propio término "Guadalhorce", expresado desde la más moderna fuente como pueda ser la promovida por el propio GDR "Valle del Guadalhorce", a la demarcación geográfica que, ya en el siglo XI, se hizo utilizando el término *Algarbía*, sinónimo de lo que se conoce geográficamente como Valle del Guadalhorce u Hoya de Málaga.

Dado que en este trabajo numerosos bienes muebles e inmuebles de los que se investiga están relacionados con la época de los Reyes Católicos y datan de los tiempos de la conquista e incorporación a Castilla de las referidas poblaciones, ha sido preciso describir cómo discurrieron las tomas militares cristianas de las villas en las que se inserta el Patrimonio Cultural del que se está tratando. Si bien, la ocupación de Álora fue la llave del Guadalhorce para proceder a la conquista de Málaga, Cártama fue alojamiento del ejército y lugar de gestión de importantes operaciones estratégicas para tomar Málaga. Por su parte, Almogía, tras su conquista, fue alojamiento de los moriscos que allí habitaban hasta sufrir los efectos de la revuelta y consecuente deportación de aquellos, siendo preciso que en 1570 se produjeran los segundos repartimientos. Según decimos, los bienes muebles e inmuebles implicados surgieron a raíz de este tiempo de conquistas, desde el instante en que fueron regaladas las imágenes marianas a los pueblos y/o les fue proporcionada la pertinente advocación a los templos, viviéndose desde entonces, y a lo largo de los Siglos de Oro, un período de enriquecimiento y esplendor continuado, desacelerado en el XIX y brutalmente truncado en el XX; sobre todo por la nefasta incidencia de la Guerra Civil en la provincia de Málaga, que conllevó la sistemática y absurda destrucción de la práctica totalidad del Patrimonio Cultural de carácter religioso.

En el capítulo dedicado al contexto histórico-social sobre conquista y repartimiento se ha recurrido a los grandes e importantes estudios sobre el tema, siendo de obligada consulta los siguientes: *Antequera y su tierra 1410-1510. Libro de Repartimientos* de Francisco Alijo Hidalgo, *Descripción del Reino de Granada* de Simonet, *La tierra de Málaga a fines del siglo XV* de José Enrique López de Coca Castañer, *Historia de España* de Menéndez Pidal, *Castilla y la conquista del Reino de Granada* de Ladero Quesada, *En la frontera de Granada* de Mata Carriazo, *Los Repartimientos de Álora y Cártama* de Rafael Bejarano Pérez, *Al-Andalus desde la periferia, la formación de una sociedad musulmana en tierras malagueñas (siglos VIII-X)* de Virgilio Martínez Enamorado, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Bernáldez, *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón* de Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos* de Mosén Diego de Valera, y *Anales de Granada. Descripción del Reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646* de Henríquez de Jorquera.

El estado de la cuestión que planteamos en esta Tesis Doctoral viene constituido por un conjunto de partes autónomas y conformadas en el trabajo a modo de relación acerca de avatares geográficos, históricos, artísticos o antropológicos. En un primer acercamiento se circunscribe el área geográfica del Guadalhorce, donde van a desarrollarse los capítulos, aportando definiciones e impresiones de personas que visitaron las distintas poblaciones, los viajeros románticos en particular. Ellos y otros nos han proporcionado unas interesantes descripciones de las poblaciones de los siglos XVIII y XIX que son herencia de centurias anteriores, de forma que hemos podido tener una visión de éstas desde la lejana perspectiva del tiempo. A posteriori, se suma el desarrollo histórico del proceso de conquista desde 1410 a 1487, fecha ésta última en la que la totalidad del Valle del Guadalhorce quedó bajo el poder castellano. Todo proceso de asedio llevaba acarreado otro de repartimiento de las tierras ganadas para la empresa cristiana. Así pues, también en nuestro caso asistimos a un proceso de repartimiento con sus pros y contras; por cuanto si en algunos lugares discurrió con total normalidad, en otros sucedió lo mismo como en Almogía, Coín y Alhaurín el Grande. Tras estos momentos de diferencias, llega la estabilidad y la instauración de la vida religiosa en las

villas, señoríos y lugares, dando comienzo el tiempo de la construcción de ermitas menores a las afueras de las mismas. Con el tiempo, estas construcciones han quedado insertas en el entramado urbano o bien desaparecieron en la Guerra Civil. De vital importancia para nuestro trabajo es, asimismo, la fundación y erección de las parroquias y los centros de culto de las imágenes marianas protagonistas en los capítulos de esta Tesis Doctoral. En otras palabras, los pequeños templos que alojan a las Patronas, que por fortuna han perdurado hasta la actualidad en plena coexistencia del perímetro urbano y el ámbito rural. Así ocurre en Álora, Cártama, Coín y Pizarra, mientras en Almogía, Alhaurín el Grande y Valle de Adalajís, son las parroquias levantadas en el casco urbano las que patrocinan y capitalizan el culto de las imágenes marianas a las que se les rinde devoción como primer y principal “personaje” de la localidad.

Aparejada a esta secuencia “topográfica” por lo vinculante de la ubicación, se produce la llegada de las Vírgenes, objeto de investigación y discusión preferente de la Tesis Doctoral. Máxime cuando, en la mayoría de los casos, las imágenes vienen de la mano e iniciativa personal de los Reyes Católicos. También el patrimonio inmaterial, en el caso de la fenomenología inherente a las pautas de la religiosidad popular, con sus notas antropológicas y dimensión etnológica, han sido objeto de una herencia vigente o extinta, dependiendo del caso, marcando la propia idiosincrasia de cada población. De esta manera, los *mullores* en Alhaurín el Grande anunciaban la procesión de la Virgen del Rosario, cortejo que hacia su aparición ante el inigualable recogimiento, por la callejuela de la torre de la Iglesia de la Encarnación. Mención aparte merecen las celebraciones en el XVI del Corpus Christi en Almogía, en el que se llevaban a cabo las danzas llamadas del *sarao* por parte de danzantes ataviados con ricos trajes y calzados característicos que, justo es decir, serían un auténtico espectáculo digno de detener en el tiempo. Aunque, por desgracia, los *saraos* finalizaron a mediados del XVII, sin embargo en Semana Santa sigue presente la subasta de personajes bíblicos. Por otro lado, la vida de los frailes franciscanos era un eterno símbolo de entrega para los habitantes de Álora, siempre dispuestos a atender sus demandas en contraprestación a su permanente vocación y espíritu de servicio a la sociedad local. La indulgencia de la Porciúncula atraería a la explanada del convento a multitud de personas cautivadas por la exaltación religiosa, de ahí el origen de la Feria Real. En Cártama, la peste de 1579

desencadenaría el 23 de abril de cada año un voto perpetuo en acción de gracias hacia la Virgen como remediadora de la maléfica enfermedad, produciéndose el cambio de advocación a Remedios y el arranque ininterrumpido de la Feria de Abril cartameña. Otro voto perpetuo en acción de gracias a la Virgen de la Fuensanta, lo celebran los coineños cada 31 de octubre, desde que el 1 de Noviembre de 1755 se produjera el funesto terremoto de Lisboa y la Virgen libró al pueblo de este mal. Cada 15 de agosto durante la procesión de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra tiene lugar la “Rifa de la Virgen”, tradición muy antigua de la que se desconoce el origen y cualquier tipo de similitud a la misma. Y, en el Valle de Abdalajís, singular resulta ser para una Patrona la advocación e iconografía de Pasión y no de Gloria, cuya procesión por las calles del antiguo señorío se hace cada Viernes de Dolores con la Virgen ataviada de manto y saya dieciochescos. Para finalizar este apunte introductorio, un aspecto que es común a todos los municipios que vamos a tratar y que no es otro que el culto al Rosario y la celebración del mismo, ya que en ellos muy tempranamente comenzó a venerarse la advocación de Nuestra Señora del Rosario, dando muestra de la temprana devoción mariana de estos municipios y sus conexiones con los comportamientos de otras poblaciones de la comunidad andaluza y los territorios hispánicos en general.

A excepción de la **Introducción y Contexto histórico-social**, la estructura de cada capítulo se ha dividido en un número de cuatro a seis bloques, dependiendo del capítulo. Un apartado dedicado a la **Religiosidad popular** de cada población trata de trasladar la mente del potencial lector a la villa, lugar o señorío de la Edad Moderna, desde los pequeños inmuebles hasta el análisis de manifestaciones antropológicas derivadas de la religiosidad imperante en las vidas de sus pobladores. El siguiente epígrafe es el capitalizado por cada gran protagonista del presente trabajo: **La imagen** patronal de la Virgen en cuestión, que además sigue siendo y ejerciendo, a día de hoy, de testigo “vivo” y presencial del relato cotidiano secular de cada pueblo. Aquí se van trazando pautas desde rasgos generales, como puedan ser los orígenes de las advocaciones hasta aspectos tan particulares que abarcan desde los análisis histórico-artísticos e iconográficos, hasta la crónica de los sucesos presuntamente “milagrosos” que las aureolan en el imaginario popular, sin olvidar las intervenciones y/o restauraciones a las que se hayan sometido como tales objetos de arte de naturaleza

escultórica. **El inmueble** es el título que recibe otro de los bloques importantes, abordándose aspectos diversos acerca de los orígenes que motivaron su construcción y en qué determinado lugar, su trayectoria histórica, arquitectónica, iconográfica, obras de arte que contiene o contuvo,... y la casi inevitable descripción pormenorizada del interior y exterior. En la mayoría de los casos los inmuebles se hallan enclavados en un entorno rural, en parajes de paz y recogimiento y tan sólo en Alhaurín el Grande, Almogía y Valle de Abdalajís el inmueble carismático que sirve de “residencia” de la advocación se presenta en el casco urbano no siendo otro que el propio templo parroquial.

Ahora bien, como decimos, otros epígrafes del capítulo pueden ser fruto de las circunstancias, repercutiendo en el número variable de puntos tocados en cada capítulo. Ése sería el caso, precisamente, del epígrafe que denominamos **Duplicidad de ubicación**. El término fue propuesto y enunciado de tal modo por el Dr. Sánchez López, en la conferencia de las jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce en junio de 2013 y nosotros lo hemos asumido y hecho propio para este trabajo. La duplicidad de ubicación viene a hacer referencia a una dualidad estacional en la propia presencia y existencia cotidiana de la imagen. En este sentido, el templo/santuario/ermita/gruta en el que la Virgen en cuestión “habita” primigeniamente desde su “invención”/descubrimiento/aparición, y que cabe entender como residencia “natural” de la misma, “debe” compartir semejante privilegio con la parroquia como espacio de culto representativo y “casa de todos” religiosamente hablando de la comunidad de fieles que la venera. De ahí que sin cuestionar la importancia histórica del templo rural que rememora el origen mismo de la imagen, y también lo ubica topográficamente en lugares apartados de los núcleos habitacionales, la misma localidad “obliga” a que la Virgen abandone temporalmente “su” casa y “su” territorio extramuros de las poblaciones y sea trasladada en determinadas épocas del año al terreno de sus fieles, para ser venerada en las parroquias en el núcleo urbano y recibir el tributo que le confiere su patronato.

Ésta es, precisamente, una de las particulares de la Ruta Mariana: informar de las fechas en la que las patronas permanecen en un templo u otro. Verificarlo nos era preciso porque en todo momento hemos seguido la Ruta Mariana que marca tal itinerario, cual suele ocurrir en Álora, Cártama, Coín y Pizarra. Ahora bien, debemos puntualizar el caso de Coín porque aquí, a diferencia de otras localidades, la imagen de la Fuensanta permanece todo el año en la Parroquia de San Juan, siendo en el mes de mayo cuando acude a su ermita. No obstante, nosotros hemos seguido considerando la parroquia como enclave propio de la duplicidad. De hecho, y en virtud de lo referido líneas atrás, lo lógico es pensar que su inmueble por excelencia es la ermita de la Fuensanta, aunque esté solo un mes al año, correspondiendo igualmente la duplicidad a la parroquia a pesar de permanecer en ella el resto del año. La itinerancia de las patronas debe igualmente ser objeto de oportuna reseña en la Tesis, independientemente de la ruta, porque la Virgen acude a la urbe para celebrar su onomástica, lo cual implica toda una interesante dinámica de trasiegos, romerías, procesiones, rosarios y traslados.

Otro aspecto distintivo en algunos capítulos respecto al esquema-tipo utilizado en los capítulos viene de la mano de la situación planteada en Álora, Pizarra y Valle de Abdalajís y que nos lleva en las dos últimas poblaciones a introducir un punto dedicado a la relación con la imagen y templo en cuestión de los Condes de Puerto Hermoso en Pizarra y los Condes de Corbos en el Valle de Abdalajís. En Álora, el rasgo propio viene impuesto por la estructura conventual de Flores, al tratarse de la única población en la que la Patrona se venera en un espacio de culto distinto a una iglesia parroquial, un santuario o una ermita rural sino que fue, durante siglos, un templo conventual de la Orden Franciscana, circunstancia que, justo es decir, imprime carácter al discurso histórico planteado.

Un aspecto temático reiterado en todos los capítulos es lo que hemos llamado **Inventario de obras**. Dependiendo de la población se han podido analizar más o menos obras de inventario histórico, pues en algunos casos no lo había como es el caso de Almogía y, muy particularmente, en su momento se describirán unas campanas

dieciochescas² y un grabado de la Virgen de los Dolores. En el resto de los casos, se ha intentado sobrepasar el número de tres obras emblemáticas pero ha sido imposible. En los casos de Alhaurín el Grande y Coín tenemos constancia de obras de gran interés. Así en Alhaurín una placa de platería de 1880³, así como la indumentaria de la Virgen de Gracia que fue destruida en la Guerra Civil, imagen donada por los Reyes Católicos a finales del siglo XV. Por su parte, en Coín, en el lado del Evangelio de la ermita de la Fuensanta existía una pareja de exvotos narrativos a modo de pequeños cuadros que fueron sustraídos de este lugar y que se encuentran en manos de terceras personas. De uno de ellos se tiene constancia por Internet con una calidad de imagen ínfima, desconociendo el exvoto pictórico con el que formaba pareja, al igual que la historia que pudiese contar.

Resulta interesante reseñar el caso de Valle de Abdalajís, pues allí la hermandad, además de la propia imagen escultórica a la que se le presta veneración, no contaba con ninguna obra de arte destacada en materia pictórica y suntuaria en materia de platería, aunque sí que posee unas piezas textiles de gran interés artístico en otro campo: el del bordado. Aquí nos planteamos el reto de analizar la saya y manto bordados en oro de finales del XVIII de la Virgen de los Dolores. Para ello y el análisis de otras prendas recamadas antiguas pudimos contar con la inestimable ayuda de una persona experta en el bordado.

Sin embargo, en este apartado consideramos las estampas grabadas de época como las verdaderas “piezas-estrella”. A excepción del Valle de Abdalajís, en los restantes capítulos hemos podido investigarlos y exponerlos a un exhaustivo examen, hasta el punto de que algunos de los ejemplares analizados constituyen aportaciones inéditas, cuales los que representan a la Virgen de Gracia en Alhaurín el Grande del siglo XIX y dos de los dedicados a la Virgen de Flores en Álora. El grabado alhaurino pertenece a la familia Rueda Marín y los dos de la Virgen de Flores se hallaban en

² Las campanas dieciochescas son portadas por inocentes infantes personificados en el personaje bíblico del Ángel, personajes bíblicos que se subastan en la Semana Santa de Almogía, personaje éste más relacionados con la cultura mariana. Sobre la subasta se enunció en párrafos anteriores de estas consideraciones preliminares.

³ Agradezco a Salvador David Pérez González, según él recuerda era una placa de estandarte.

Internet en "Todocolección" hasta que Cristóbal Márquez Bravo me alertó de su existencia. Además, una de las calcografías estudiadas se fecha en 1756. Igualmente inédito hasta ahora es el grabado dieciochesco abierto a finales del Setecientos por uno de los más destacados artífices de la estampa ilustrada: el aragonés Mateo González Labrador, que representa el cuerpo catacumbal de San Gaudencio Mártir, existente hasta la Guerra Civil en Alhaurín el Grande. La estampa se conserva en el Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana, siéndome suministrada la pertinente información por el Dr. Sánchez López.

De la Virgen de la Fuensanta de Pizarra también presentamos una estampa, siendo ésta la efigie más antigua conocida de la misma, datada en 1753, y fue encontrada, por puro azar, en Granada por el investigador pizarreño Alejandro Rosas Fernández. Los grabados de Cártama pertenecen al Archivo Díaz de Escovar, mientras los de Coín aparecen en sendas publicaciones: las *Crónicas Coineñas* de José Manuel García Agüera y *Don Fernando de Hermosa y Santiago en la Historia de Coín* de Francisco Marmolejo Cantos.

Una vez que hemos explicado cómo hemos estructurado la Tesis Doctoral por capítulos y epígrafes, debemos reseñar que para el índice de la misma tomamos como modelo un esquema metodológico que ya utilizamos para el trabajo del DEA, *El Convento de Flores de Álora. Trayectoria histórica y Patrimonio Cultural*, solo que introduciendo el apartado alusivo a la duplicidad de ubicación, con alguna que otra particularidad dependiendo del pueblo en cuestión, pues en Valle de Abdalajís y Pizarra ya hemos mencionado que era preciso dedicar apartados específicos a las casas nobiliarias correspondientes y los respectivos palacios, por cuanto reflejo de sus sendos "protectorados" sobre las advocaciones correspondientes.

En cuanto a las posibles ventajas que hemos podido tener para la elaboración del estudio, contábamos con personas de contacto y con material en casi todas las poblaciones, siendo ello gracias a otro producto de índole cultural que tuvo como

sugestivo nombre *Guadalhórcete* y que se llevó a cabo desde el Grupo de Desarrollo Rural (GDR) "Valle del Guadalhorce", entidad que también propició el nacimiento de la Ruta Mariana del Guadalhorce. *Guadalhórcete* estuvo vigente entre los años 2000 y 2008 y supuso, a nivel comarcal, la creación y puesta en funcionamiento de un proyecto dedicado al Patrimonio Histórico y sus circunstancias en el contexto del área circunscrita. Desde este programa se generó información fundamental para el conocimiento poliédrico de la zona en las diferentes épocas históricas y, particularmente, de aquellas que han sido básicas para nuestro trabajo especialmente en lo que a la Edad Moderna concierne. Guadalhórcete no sólo abarcó las etapas históricas, *La época romana en el Valle del Guadalhorce*, *Del Medievo a la Modernidad* y *Al Sur de Al-Andalus*, sino también las temáticas como la dedicada al patrimonio hidráulico en *Catálogo del Patrimonio Hidráulico del Valle del Guadalhorce*.

Pero en todo momento no fue fácil poder acceder a información de interés para nuestro trabajo, pues también nos hemos encontrado con otras dificultades, algunas de las cuales ya han sido reseñadas. Los edificios religiosos que alojan a las patronas siguen manteniéndose en pie con su consabido culto cristiano y las imágenes de las patronas también, por fortuna, con la única y desgraciada excepción de Alhaurín el Grande. Para estudiar esta población se contaba con una imagen fotográfica de la Virgen de Gracia, además de notas manuscritas, ambas del Archivo Temboursy, puesto que la Virgen fue destruida en la Guerra Civil y, al tiempo de particulares datos acerca de la escultura original, solamente cabe decir que fue reemplazada en 1937 por una nueva imagen, obra de Francisco Palma Burgos. En Álora existe el Santuario de Flores, pero la estructura conventual actual responde a una obra totalmente nueva de 1959, y sólo el claustro mantiene la misma situación y estado primigenio. Esto es debido a que el Convento de Flores sufrió la Exclaustración de 1835, siendo ésta la causa que obligó a su desalojo, abandono y posterior ruina con el tiempo. Para investigar y discernir la estructura conventual se pudo intentar discernir a partir de *Escritos de los frailes franciscanos de Álora del Convento franciscano de Estepa (Sevilla)* y por otro, con la documentación procedente del Archivo Provincial de la Bética y del Archivo Temboursy en imágenes. Otro ejemplo de dificultad lo tuvimos en Coín, pues existen un número de ocho manuscritos fechado el más antiguo en 1680 hasta el más reciente de 1903 y tan

sólo se han podido consultar dos de ellos: el de Ximénez de Guzmán, porque está publicada su transcripción y el de Fernando de Hermosa y Santiago, que muy amablemente nos ha cedido Francisco Marmolejo Cantos⁴. Además de no poder acceder a cierta información de interés o de fotografiar y conocer de primera mano una obra de arte, el único gran problema ha sido la pérdida de tiempo que nos han ocasionado determinados particulares y eruditos locales. De hecho, si desde un primer momento nos hubiesen respondido con una negativa no hubiésemos estado esperanzados en la llegada de ese día que nunca se produjo. Además antes se dijo que contábamos con contactos en casi todos los pueblos y esto era porque en Almogía no teníamos a nadie en principio. Finalmente, conseguimos un contacto que luego nos falló de una forma totalmente desafortunada. Pero no hay mal que por bien no venga, pues perdimos un contacto y ganamos cuatro: Begoña Astiaso, Juan Santamaría Jiménez, Ildelfonso Torreblanca Mayorga y el Dr. Reverendo de Almogía José M^a García Paniagua.

En el contexto cultural del Valle del Guadalhorce ya se han publicado numerosos testimonios escritos que tratan del patrimonio arqueológico e histórico-artístico, las cofradías y de la historia general de la comarca. Entre otros títulos, cabe destacar *Nuestra Señora de Gracia, Patrona de Alhaurín el Grande* de Manuel Pérez Fernández; *La Parroquia de Alhaurín el Grande durante el Antiguo Régimen. Aproximación a la Religión y la religiosidad de la comarca del Valle del Guadalhorce entre los siglos XV y XIX* de Salvador David Pérez González, *Almoxía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía (siglos XVI-XIX)* de Francisco Moreno, *Almogía: entre moriscos y cristianos. Libro de Repartimientos de la villa tras la expulsión de los moriscos* de Manuel Caro Mayorga y Francisco Moreno, *Guía práctica para viajeros diferentes o Álora, cal y embrujo*, ambos de José Morales, *Hermandades y Cofradías en la Historia de Álora* de Francisco Lucas Carrasco Bootello, *La Encarnación en el siglo XVII* de Felipe García Sánchez, *Historia de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Torres* de Regino Bootello Miralles, *Flores, 500 años bajo tu manto* de Francisco Lucas Carrasco Bootello y M^a José Sánchez Rodríguez, *El juglar y la Virgen Peregrina* de Francisco Baquero Luque, *Cártama en*

⁴ Francisco Marmolejo Cantos publicará la transcripción del mismo en 2016.

abril de Pedro Dueñas, *Historia de Cártama*⁵ de Fernando Bravo y Francisco Melero, *Coín 1752. Según el Catastro de Ensenada. Transcripciones y análisis crítico* de Pilar Ruiz y Manuel Bermúdez, *Crónicas Coineñas* y *La Historia de Coín de Ximénez de Guzmán* ambos de José Manuel García Agüera, *La Huerta del Obispo Lamadrid, un espacio de retiro en Coín* y *Fray Fernando Fernández Lomeña. El Padre Coín (Coín 1810-1892), Coín, humanistas, eruditos y bienes culturales. Corpus documental de los siglos XVI-XIX*, los tres de Francisco Marmolejo Cantos, *Las fiestas de Andalucía. Una aproximación desde la Antropología cultural* de Salvador Rodríguez Becerra, *Historia de la Villa del Valle de Abdalajís* de José Conejo Mir, *El Patrimonio Arquitectónico Histórico de Interés Local de la Villa del Valle de Abdalajís* de Conejo Mir y Guerrero López y *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga* de Juan Antonio Sánchez López. Estos libros hacen referencia de índole particular al Patrimonio Cultural de cada pueblo, unidos a las innumerables publicaciones de Alejandro Rosas Fernández y Cristóbal Márquez Bravo en Pizarra⁶.

Estos libros constituyen diversos ejemplos del bagaje que conforma la bibliografía de trabajos de tema local, pero cada uno de ellos siempre ha remitido y tomado como punto de partida la relevante y capital obra *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII* de la Dra. Rosario Camacho Martínez, así como el *Inventario artístico de Málaga y su provincia* dirigido por ella misma. Asimismo, mencionamos *Ermitas de Málaga* de Lisardo Guede, *Málaga Mudéjar* de la Dra. M^a Dolores Aguilar García, ambos tomos de *Pueblos malagueños* de Vázquez Otero, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español* de Manuel Trens, el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, de Pascual Madoz y el *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga* de Amador de los Ríos. Todos ellos y un largo etcétera, en definitiva. Cada uno de estos compendios tratan acerca de los bienes muebles e inmuebles en algún capítulo, epígrafe o apartado, mientras que puede considerarse como un estudio integral e integrador de los Santuarios e imágenes marianas del Guadalhorce, la presente Tesis Doctoral que, a partir de ahora, desarrollamos y desglosamos a lo largo de las páginas

⁵ Obra que verá la luz el próximo año 2016.

⁶ Por desgracia, Pizarra carece de publicación que intente aunar su historia pero los artículos de Cristóbal Márquez y Alejandro Rosas, engloban una idea general de la misma. Estos autores junto a Diego Manceras Portales también incorporan otras aportaciones desde el punto de vista arqueológico.

sucesivas. Qué duda cabe que esta aportación será otro estudio pormenorizado de carácter científico sobre las vidas eclesiásticas locales, las imágenes de la Virgen veneradas en calidad de patronas, sus ermitas, iglesias, parroquias, convento,..., labor que, aspiramos, se sumará a las ya existentes.

La investigación ha estado fundamentada en múltiples libros y revistas especializadas de temas diversos que correspondían, general y particularmente, con el trabajo tratado. A este material bibliográfico se sumará la información extraída de los Archivos de Málaga (Díaz de Escovar, Temboury, Histórico Provincial, Catedralicio y Diocesano, Histórico Municipal de Antequera), General de Simancas, así como los del Archivo Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Alhaurín el Grande), Archivo de la Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz (Almogía), Archivo Municipal de Álora y el de la Hermandad de la Virgen de Flores, Archivo Hermandad Virgen de la Fuensanta en Pizarra y en el Valle de Abdalajís el Archivo Hermandad Virgen de los Dolores. A su vez, y a todo ello, deben añadirse manuscritos inéditos en posesión de los eruditos locales y que me han proporcionado terceras personas. Por un lado, han de enfatizarse las reflexiones que anotaré en el capítulo de Coín como "Verdadera reseña histórica de la aparición de Ntra. Sra. de la Fuensanta, patrona de Coín" en *Apuntes para escribir una Historia de la Villa de Coín*, 1873, inédito de Fernando de Hermosa y Santiago que me ha llegado gracias a Francisco Marmolejo Cantos y en Álora como *Manuscritos inéditos de Don Antonio Bootello Morales (1850-1930)*, en poder de sus herederos, escritos que he conocido directamente, como los anteriores, gracias a Alejandro Rosas Fernández pero que cuentan con la peculiaridad de que a ellos solamente pueden acceder personas "privilegiadas".

En definitiva, la finalidad del estudio es aunar Historia, Arte y Antropología de los pueblos que componen la Ruta Mariana del Guadalhorce, pudiendo considerarse un trabajo único para propuesta sociocultural singular. Asimismo, otro propósito de la tesis es demostrar cómo la devoción mariana genera un patrimonio que incluso llega a influir en el urbanismo de la población y este hecho ocurre en torno a las parroquias pues alrededor de éstas se ha creado la plaza pública como eje vertebrador a efectos rituales, económicos, sociales y políticos al cumplir las funciones religiosas, civiles,

institucionales y comerciales que informan la vida de los núcleos poblaciones. Conclusivamente, la devoción a las Patronas genera un ciclo festivo en torno al culto mariano como un invariante idiosincrásico permanente en las localidades desde hace más de quinientos años en algunos casos. Por tales razones, los pueblos son conscientes de que las Vírgenes Patronas son el motivo y el gran aliciente de la ruta turística, al mismo tiempo que las inmejorables testigos y fedatarias de su memoria histórica en mayúsculas.

II. INTRODUCCIÓN

II. INTRODUCCIÓN

2.1. La Comarca Natural del Valle del Guadalhorce: definición

El Guadalhorce nace en Villanueva del Trabuco en la Sierra de San Jorge, drena la Depresión de Antequera y desemboca en el Mediterráneo, en la ciudad de Málaga. Tiene un curso de 166 km y un caudal anual de 8 m³/s. Es el río más largo y caudaloso (junto al río Guadiaro) de la provincia de Málaga.

En su transcurso se formó el Desfiladero de los Gaitanes, un cañón natural de 7 km de longitud que separa la comarca del Valle del Guadalhorce y la Depresión de Antequera. En la zona última de su recorrido, junto al río Guadalmedina, forma la llanura aluvial de la Hoya de Málaga. Atraviesa los términos municipales de Villanueva del Trabuco, Villanueva del Rosario, Archidona, Antequera, Alhaurín el Grande, Alhaurín de la Torre, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra, Valle de Abdalajís y Málaga

La comarca natural del Guadalhorce, con una superficie total de 140000 Ha. engloba un total de 16 municipios (Alhaurín el Grande, Almogía, Álora, Carratraca, Cártama, Casarabonela, Coín, Guaro, Monda, Pizarra, Tolox, Valle de Abdalajís, Yunquera, Alozaina, El Burgo, Alhaurín de la Torre) pertenecientes al Valle del Guadalhorce y a la Sierra de las Nieves. Esta comarca queda perfectamente definida por un conjunto montañoso que va desde las Sierras de Mijas y Alpujata por el Oeste hasta los montes de Málaga por el Este, pasando por la Sierra de las Nieves, Sierra Prieta y Sierra Huma, y quedando solo abierta por la desembocadura del río que le da nombre a la comarca⁷.

⁷SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "Importancia de la Aceituna Manzanilla Alorenña a lo largo de la Historia", Excmo. Ayuntamiento de Álora (Málaga), Plan de Empleo 2001/2002, Expediente nº 200364

VALLE DEL GUADALHORCE



1. Comarca Natural del Valle del Guadalhorce

2.2. Descripción geográfico e histórico

Una vez efectuada la demarcación administrativa para la gestión de los Fondos Europeos en el Guadalhorce, entre los años 1996 a 1998⁸, la comarca del Valle del Guadalhorce delimita su propio territorio para el reparto de dichos fondos ciñéndolo a las poblaciones de Alhaurín El Grande, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra y Valle de Abdalajís, núcleos de población que protagonizarán el presente trabajo de la Ruta Mariana del Guadalhorce, al ser ésta una iniciativa turística y cultural que recorre y se desarrolla en estos núcleos de población con un denominador común, basado en la antropología cultural y religiosa generada alrededor de una serie de imágenes emblemáticas de la Virgen, de honda y secular devoción popular.

Siguiendo estas pautas planteadas para la delimitación de la comarca administrativa, el Guadalhorce se sitúa en el centro-sur de la provincia malagueña, y supone el puente entre el interior de la provincia y la Costa del Sol, lo que hace de su situación geográfica un verdadero privilegio. El río Guadalhorce vertebró el territorio malagueño y después de recoger las aguas de la comarca de Antequera y cruzar la cordillera por el Desfiladero de los Gaitanes, forma su propio valle. A la altura de Casapalma se le une uno de sus principales afluentes, el Río Grande, creando el fértil y rico suelo del Valle del Guadalhorce⁹.

Entre las montañas se encuentran los siete pueblos mencionados en la demarcación administrativa: Alhaurín el Grande, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra y Valle de Abdalajís, constituyendo, como decimos, la comarca del Guadalhorce, localizada al Oeste de la ciudad de Málaga¹⁰.

La que antecede son argumentaciones presentes del Guadalhorce. No obstante, a lo largo de la historia el contexto geográfico-cultural ha sido muy descrito y alabado por sus condiciones naturales y ambientales. Historiadores, historiógrafos, geógrafos o arabistas fueron partícipes de su estudio e investigación, vislumbrando un recorrido por los valores heredados hoy día.

⁸ Agradezco a Toñi Gallego y Ana Hevilla sus informaciones al respecto.

⁹ www.valledelguadalhorce.com

¹⁰ *Idem.*

Tal es así, que ya Pascual Madoz lo califica como “un río de trigo, quizá por la abundancia de esta preciosa semilla en sus riberas”. El Guadalhorce, al dejar en su discurrir a Antequera y Sierra de Yeguas, se abre paso por la profunda garganta nombrada el Chorreadero o Despeñadero, riega el término del Valle de Abdalajís para entrar sereno en el término de Álora. El terreno atravesado por el Guadalhorce desde su entrada a Álora hasta su salida por Pizarra, ofrece la perspectiva más magnífica y pintoresca que puede imaginarse, encajonando el río en la gran cañada. En dirección Sur forma, entre otras, la cordillera de cerros que descienden de los montes y lagares de Almogía. Desde la salida del río del término del Valle de Abdalajís hasta Álora se le incorporan arroyos, tal puede ser el de las Piedras a la izquierda y, a la derecha, entre otros, Paredones y Sabinar al pie de Álora. En la confluencia de los caminos de Málaga y Almogía, y para cruzar el río, se encuentra una barca que se usa en el invierno, única estación en la que no es accesible por este sitio. Continúa el Guadalhorce entre la multitud de huertas y bancales que se extienden desde Álora a Pizarra, uniéndosele en este espacio por la orilla derecha los arroyos Hondo, de las Cañas y el de Casarabonela, y por la izquierda, el más conocido el de Jévar, dejando a la izquierda Pizarra, pueblo que también vadeaba el río con una barca, la Sierra de Gibralmora, y el Cortijo de Casablanca. Seguidamente vuelve al Este, frente al Cortijo de Casapalma para entrar en la vega de Málaga, donde se extiende manso, aumentando el caudal de sus aguas con las del Río Grande, que desemboca por el término de Coín. Deja a su paso los famosos Cortijos de Torres, Ratón o Tres Leguas y la Villa de Cártama, con la barca para el uso de sus moradores en el invierno¹¹. Los arroyos que se le unen después de la confluencia de Río Grande. Son, por la margen derecha, el de Fadala, y resulta particular su cauce desde la confluencia de Río Grande y entrada a la Vega de Málaga pues varía constantemente por aluviones de agua en invierno, destruyendo los cultivos y convirtiendo en arenales lo que antaño fueron terrenos de vasta producción agrícola¹².

Por su parte, Antonio Bootello Morales en 1913, escribe que en el Guadalhorce existían dos partidos judiciales, uno el de Coín que limita al Norte con el de Álora, el de Málaga al Este, al Sur con el de Marbella, y al Oeste con el de Ronda¹³. Según Bootello

¹¹ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986, p. 87.

¹² *Ibidem*, p. 88.

¹³ GARCÍA GUILLÉN, B., *Coín y el Corregimiento de la cuatro villas de la Hoya de Málaga. Siglo*

Morales¹⁴, insigne erudito de Álora, el río que ha tenido, entre otras denominaciones la de Saduca *fluvius* pues Plinio y otros escritores antiguos colocan a Saduca en la desembocadura del Guadalhorce, entre *Suel* (Fuengirola) y *Malaca* (Málaga). También se le llama "río de los confederados"¹⁵ porque Málaga y Fuengirola eran dos municipios con el privilegio de confederados, asegurando dicho escritor, que entre *Malaca* y *Suel* había un río considerable entre las dos federaciones del Imperio; lo cual confirma Plinio, diciendo: *Oppidum Suel: Malacha cum fluvio foederatorum*.

Después debieron llamarle *Wadi Binax* o río de la viñas, como parece deducirse de la reseña que hace un cronista árabe de la campaña sostenida entre el Emir *Abd Allah* contra *Omar Ibn Hafsun* en 903. Y, por último, le cambiaron el nombre por Guadalhorce, o río de trigo, también Guadalquivirejo, acaso por alguna semejanza con el Betis, y asimismo suelen llamarlo Río de Málaga¹⁶.

Según el malagueño medievalista, Virgilio Martínez Enamorado, las fuentes islámicas de finales del siglo XI, explican en las *Memorias* del emir *zírí 'Abd Allah*, sobre el reparto llevado a cabo con su hermano *Tamím b. Buluqqín* de las tierras de Málaga, que a éste le correspondió, entre otras zonas, la Algarbía, de la que menciona tres plazas fuertes:

"... dejé en su poder los castillos de la Garbía, como Cártama, Mijas y Humaris, y, además, le entregué Cámara, comarca de cereales para que pudiera disponer de tierras de labor"¹⁷.

Puede decirse que es ésta la primera reseña en las fuentes árabes a la Algarbía o Garbía de Málaga como realidad histórica. El término Algarbía sí será empleado con una mayor profusión en crónicas islámicas y castellanas a partir del siglo XV. Sin embargo, posiblemente existiera con anterioridad al siglo XI, designando la comarca de

XVII, Málaga, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 34 y 35.

¹⁴ BOOTELLO MORALES, A., "Apuntes Históricos de Álora", *Hojita Parroquial de Álora* n° 4. Don Antonio Bootello publicó en la sección de Apuntes Históricos de Hojita Parroquial entre 1912 y 1931, fueron un total de 431 números de aparición quincenal.

¹⁵ Se refería al río Guadalmedina.

¹⁶ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, n° 4.

¹⁷ Cristóbal Medina Conde en sus *Conversaciones Malagueñas* dejó muy claro que el río de los confederados MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "La Algarbía como realidad geo-histórica en el período de formación de Al-Andalus. Una aproximación al estudio de su poblamiento rural", en MARTÍN RUIZ, J. A. (Ed.), *Actas de Arqueología y patrimonio en la Algarbía malagueña*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2004, pp. 57-94.

Rayya. Y el valle del río Guadalmedina era una delimitación entre los territorios de la Algarbía en Occidente y Axarquía en Oriente. La Algarbía es sinónimo de lo que se conoce geográficamente como valle del Guadalhorce u Hoya de Málaga; pasado el río Guadalhorce por la Depresión de Antequera y una vez franqueado el obstáculo natural del Desfiladero de los Gaitanes, la cuenca que forma constituye la llamada Algarbía, delimitada por montañas por todos lados excepto por el Sur.



2. Río Guadalhorce. Imagen tomada del trabajo de Virgilio Martínez Enamorado. Foto de Juan María Álvarez

En su trabajo, Martínez Enamorado traslada el testimonio de Mármol Carvajal, puesto que el río que baja de Álora no se le llamaba Guadalhorce, sino que se conocía tal cual, "río de Álora", con lo que se puede entender que el río Grande mantiene su denominación hasta su desembocadura en el mar.

Una vez que Martínez Enamorado¹⁸ ha descrito la delimitación del Valle del Guadalhorce, hace lo propio con los diferentes nombres que ha tenido el río, haciendo un recorrido por su hidrónimo. Y partiendo de las investigaciones realizadas por M^a Jesús Rubiera Mata acerca de la estancia del literato granadino *Ibn Zamrak* en Málaga. En el viaje en el que el rey nazarí de Granada, Muhammad V (reinante entre 1354 - 1391) acampa junto a este curso fluvial, *Ibn Zamrak* relató lo siguiente:

“Nos maravilla el Guadalhorce que fluye suavemente y no sabemos si es río o el mar”.

Este texto resulta profusamente interesante ya que el poema documenta el nombre árabe del Guadalhorce (*Wādī l-Jurs*) que no había aparecido documentado en las fuentes árabes sino como *Wādī l-Kabīr*, siendo este el mismo nombre del Guadalquivir. Por esta causa, al Guadalhorce se le conoció en época cristiana como Guadalquivirejo o incluso Guadalquivir.

Wādī l-Jurs significa "Río de la Guardia" es la etimología que le dieron los lexicógrafos y arabistas, contemporáneos a los siglos XVI y XVII, Diego de Guadix y Covarrubias, y posiblemente se debería a que el río tendría a sus orillas algunas torres de vigilancia dando una idea de “río de la Guardia”.

El Guadalhorce sería un río de “aguas silenciosas” o “el río de los silenciosos”, de corriente tranquila, y tras superar el Tajo de los Gaitanes, se encaja para rugir como cualquier otro rápido, rumbo al mar Mediterráneo conformando así una próspera comarca en el territorio de Cártama, cuando empieza a denominarse *Wādī l-Kabīr*.

¹⁸ MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "Un intento de solución para una vieja controversia etimológica y geográfica: a propósito del hidrónimo Guadalhorce (*Wādī l-Jurs*)", *Maynake* XXVIII, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2006, pp. 519-530. MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "El Guadalhorce (*Wādī l-Jurs*). Un controvertido topónimo, desentrañado", *Jábega* nº 99, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2009, pp. 52-61.

El topónimo de *Wādī l-Jurs* parece abarcar el curso entre su nacimiento y la confluencia con el río Grande. El *Wādī l-Kabīr* servía para calificar el tramo final. Por tanto, para los musulmanes el “río Grande”, el genuino *Wādī l-Kabīr*, se corresponde con el actual afluente así llamado y con el curso inferior del actual Guadalhorce. Naciendo éste en la Sierra de las Nieves, recibía su principal subordinado por su izquierda en las cercanías del despoblado medieval de Casapalma. Por consiguiente, el *Wādī l-Jurs* que venía de Álora, ocasionalmente en documentación castellana del siglo XV y principios del XVI se le denomina “río de Álora”.

Las crónicas castellanas sitúan al río Guadalhorce en las inmediaciones de Antequera, mientras que las referencias al Guadalquivirejo son propias de la Tierra de Málaga. Alonso de Palencia, cronista de los Reyes Católicos, lo llama *Saduca* al exponer que suministraba agua abundante a los habitantes de Álora, al correr al pie de un áspero peñasco, y al que los andalusíes llaman Guadalquivirejo o Betis pequeño. Río Grande le consideran los indígenas. Porque, crecido en invierno y sin secarse en verano, riega gran extensión de los campos desde la cima de Ilípula hasta las costas de Málaga, donde desemboca”.

En el siglo XVIII dejará caer Tomás López lo siguiente: el río Guadalhorce era conocido con el topónimo *Badafor* entre su nacimiento y su confluencia con el Grande¹⁹.

¹⁹ *Idem.*

2.3. Demarcación administrativa

Alhaurín el Grande se encuentra situado en la ladera Norte de la Sierra de Mijas, al pie de un frondoso bosque de pinos, contemplando desde su atalaya las ricas huertas y vegas de cítricos, frutales y hortalizas, así como los campos de olivos y cereales que conforman el extenso y fértil Valle del Guadalhorce. En su horizonte destacan la Sierra de Alpujata, la Sierra Blanca de Marbella, el Parque Natural de la Sierra de las Nieves y la Serranía de Ronda, la Sierra del Torcal de Antequera y la Bahía de Málaga. Limita al Norte con Cártama, al Sur con el término municipal de Mijas, al Oeste con Coín y al Este con el municipio de Alhaurín de la Torre²⁰.



3. Antigua vista de Calle San Sebastián en Alhaurín el Grande. Archivo Temboury

Ibn al-Jatib en el siglo XIV describió a Alhaurín El Grande cual luego lo relató en sus fuentes Simonet en 1860²¹ como *Alhauréin*. El *Lauro nova* llamada así por los romanos, se sitúa en medio de un grátísimo valle, y el otro *Alhauréin*, el *Lauro vetus* latino, se refiere a Alhaurín de la Torre. La alquería de Fadala adjetivada como La

²⁰ www.valledelguadalhorce.com

²¹ MAJADA NEILA, J., *Extranjeros en Málaga (de la Edad Media al siglo XVIII)*, Benalmádena, Caligrama Ediciones, 2003, p. 27.

Excelente, actualmente despoblada, donde hay huertas y río del mismo nombre, se ubica cerca de Alhaurín²².

Juan Antonio de Estrada, en 1746, la sitúa como una de las villas más cercanas a Coín, en un llano, con 300 vecinos y una de las pertenecientes al Corregimiento de las Cuatro Villas. Era fértil, con el pan, vino, aceite, huertas y frutales, siendo la villa que mejor pan proporcionaba a la ciudad de Málaga. Su fundación es de los árabes, los cuales gozaban en ella de saludables baños²³. Cuenta, así mismo, con baños que nacen en la cañada de Palomas, que son para la curación de las obstrucciones, las del Peral y Quejigal, en parte ferruginosas y los baños o fuentes de aguas hediondas nacidas entre el triángulo de los términos de Alhaurín, Coín y Mijas, la cual es de iguales cualidades que las de Carratraca²⁴.

Madoz la refirió como una población compuesta por 1.115 casas de dos pisos, con distribución interior, acomodadas y de buen aspecto, teniendo además la mayor parte de ellas huertos, jardines y fuentes. Sus 30 calles anchas y llanas, paralelas al declive del pueblo, se encuentran por lo regular empedradas, y las que no, a base de terraplenes. Hay 4 plazas, encontrándose la Casa Consistorial en la Plaza de la Constitución²⁵. El número de casas de recreo que se observan al abandonar la población, parece recordar las villas romanas en las que solían residir los patricios y gente de alcurnia, uniéndose a esto la creencia general de que esta villa fue la antigua *Lauro*, donde fue muerto Cneo Pompeyo, según el historiador Floro²⁶.

Richard Twiss visitó Alhaurín El Grande en 1773, en su recorrido por la provincia de Málaga. En Málaga conoció al comerciante inglés Sir Timothy Power, que le invitó a su casa de campo en Alhaurín el Grande. De forma que, montados a caballo y a cuatro leguas de Málaga, viajaron por un camino entre montañas intransitables para carruajes, con paisaje fértil, bello por sus vistas románticas y setos de aloes, acebo y

²² *Ibidem*, p. 43. SIMONET, FRANCISCO J., *Descripción del Reino de Granada, Sacada de autores arábigos 711-1492*, APA-ORIENTAL PRESS, Ámsterdam, 1979, p. 123.

²³ ESTRADA, J. A., *Málaga y su provincia en los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Editorial Algazara, 1991, p. 68.

²⁴ MADOZ, P., *op. cit.*, p.7.

²⁵ *Idem*.

²⁶ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación Provincial, vol. I, 1966, p. 60.

brezo. La casa estaba amueblada al estilo inglés, y en el jardín tenía plantas traídas de Inglaterra que brindan grosellas, moras, uvas, espinas, ...²⁷.

Almogía limita al Norte con Villanueva de la Concepción, al Este con Casabermeja, al Sureste con Málaga y Campanillas, al Suroeste con Cártama y al este con Álora. Se extiende por la solana del Cerro de la Peña entre olivos, almendros y pinos. Sus tierras discurren por el corredor natural que separa la sierra del Torcal de los Montes de Málaga hasta las cercanías de la Hoya de Málaga. En este amplio territorio el paisaje está dominado por lomas que presentan la altitud máxima del municipio en el pico Santi Petri (797 m)²⁸.

En 1845 en su campo se encuentran hasta 280 casas habitadas por los arrendatarios de las haciendas, comprendiendo su jurisdicción 20.300 fanegas de tierra. El terreno es casi todo montuoso y quebrado, plantado de viñas y arbolados. En su mayor parte lo baña el mencionado río Campanillas, sobre el cual existe un puente con un solo arco de piedra y madera. Dicho río corre de Este - Oeste, siendo tan escaso su caudal, que queda seco durante los meses de verano. Los caminos son los que comunican un pueblo a otro, y una carretera la de Málaga a Antequera²⁹.

Los cerros El Ayun, Santi Petri, Juan Sánchez y Monte Celín hacen que su término sea abrupto y quebrado, existiendo en él más de 2000 ha. de tierra que no se cultivan. La extensión de su término aproximadamente 70.000 km², uno de los mayores de la provincia en cuyo centro se localiza el pueblo (363 m)³⁰.

El eminente paisano de Almogía, Vicente Andrade³¹ escribió mucho sobre su lugar de origen e incluso llegó a comentar la famosa frase acopiada en una fuente de la Plaza Principal del pueblo:

"Almogía, la olvidada y la siempre querida y añorada..."

²⁷ TWISS, R., *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 183 y 184.

²⁸ www.valledelguadalhorce.com

²⁹ MADOZ, P. *op.cit.*, p.11

³⁰ VÁZQUEZ OTERO, D., *op. cit.*, p. 84

³¹ Agradezco a Juan Santamaría Jiménez cedermé escritos de Vicente Andrade. Agradezco a Begoña Astiaso por ser la intermediaria entre Juan Santamaría y yo.



4. Fuente de la Plaza principal de Almogía donde puede leerse la célebre frase de Vicente Andrade

Este insigne personaje dejó vastos pensamientos, reflexiones e historia de la misma, así pues, entre otras puedan ser:

Almogía, pueblo árabe y puro, de trazado de calles estrechas y empinadas, con encanto andaluz que el visitante no olvida. Al tiempo, la hospitalidad y amabilidad de los "moriscos", gentilicio que reciben.

La tradición oral cuenta de la existencia de un túnel subterráneo desde la antigua fortaleza con la iglesia, dando cuenta, pudiera ser el camino de refugio al castillo en caso de toque de arrebato con la campana de la Torre de la Vela, campana llevada en

1564, por concesión del Cabildo de la Villa en favor de la Catedral de Málaga sin embargo en 1568 fue colocada en Puerta del Mar.

En el siglo XVIII es famosa por las aguas medicinales del Sultán cuyas virtudes fueron recogidas por el médico de Almogía, Rodríguez Buzón, cuyo manantial se conserva en ruinas.

Los verdiales significan por excelencia, el folclore ancestral de la población, antigua danza en pervivencia desde la Antigüedad Clásica, de ahí que a época romana se remonte una excelente manifestación artística, que parece representar en un mosaico una predecesora pandas de verdiales. El mosaico refleja un momento festivo y los cuatro personajes portan los siguientes instrumentos: pandero adornado con cintas de colores, un par de platillos, la flauta doble o aulós y la caracola; en la imagen general se aprecian grandes analogías con las pandas de verdiales³².

La fiesta de los verdiales proviene del mundo rural, de los campesinos, de aquellos que regentaban lagares. Almogía en esencia no es fiestera, en cambio, su gente del campo sí que lo es. Hasta el punto de que existe constancia que en 1958 una panda de verdiales fue expulsada del pueblo por alterar el orden público³³.

El máximo exponente de los la Fiesta de los Verdiales de la Comarca del Guadalhorce se expresa, cada año, en la zona de las Tres Cruces, en los Montes Lagares, a primeros del mes de mayo.

Álora se encuentra situada en el vértice norte de un fértil valle regado por el río Guadalhorce, en la falda del monte "El Hacho", rodeada por la Sierra de Abdalajís, Sierra de Yunquera y Montes de Málaga, a mitad de camino entre el mar y las tierras interiores de la provincia de Málaga. Limita al Norte con el Valle de Abdalajís y Antequera, al Noroeste con Ardales y Carratraca, al Suroeste con Casarabonela, al Sur con Pizarra, al Sureste con Cártama y al Este con Almogía.

³² MOLINA GÁMEZ, J. M., *Fiesta de los verdiales. Una aproximación a sus orígenes*, Málaga, Diputación, 2010, pp. 165-167.

³³ BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., *Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales. Otra visión de los fandangos*, Colección monografías nº 15, Málaga, Diputación, 2000, pp. 134-135.

En 1746 Juan Antonio de Estrada apunta de Álora que era una villa de las cuatro del Corregimiento, localizada en lo alto del elevado cerro y al pie de un río. Son abundantes todos los frutos, ganados, caza y afamadas aceitunas. Su fundación es de origen musulmán y para esas fechas contaba con 300 vecinos y una parroquia³⁴.

Además de otros muchos quienes mejor la definieron fueron los viajeros románticos. Así empezando con Francis Carter³⁵ (1772) quién subrayó que fue llamada *Iluro* por los romanos, tal y como pudo comprobar en dos inscripciones latinas. Richard Twiss³⁶ (1773) menciona el castillo y, un elemento tan interesante como desconocido: un acueducto de 55 arcos al que se le habían caído 11 de ellos pero lo que le llamó poderosamente la atención los abejarucos. William Jacob³⁷ (1810) recuerda unas pinceladas de cómo pudo ocurrir la Guerra de la Independencia en Álora cuando las tropas británicas se elevaban ante las francesas. Davillier y Doré³⁸ (1862) llegaron en ferrocarril llevando consigo una carta de recomendación para un propietario de Álora que les enseñó huertos de naranjos y de limoneros. Y en la estación vieron cargar vagones de naranjas para la capital.

A Francesco Varvaro Pojero (1877), la campiña de Álora le pareció un inmenso jardín mientras D'Auxais Léziart de la Villorée ofrece en sus escritos unas pinceladas del paisaje de naranjos y limoneros visto desde el ferrocarril en las cercanías de Álora³⁹.

Pero fueron muchos los que enaltecieron el Desfiladero de los Gaitanes y el contraste marcado por las huertas de naranjas y limones tales como Antonio Dos Santos Rocha (1883), Lucien Boileau (1887), manifestó la fuerte impresión que le causó el monumento natural de El Chorro, y G. de Saint-Victor (1888) queda sorprendido por el fuerte contraste paisajístico al dejar la desnuda vega de Antequera y encontrarse de

³⁴ ESTRADA, J. A., *op. cit.*, p. 68.

³⁵ CARTER, F., *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, Editorial Árguval, 1985, p. 195.

³⁶ TWISS, R., *op. cit.*, p. 182.

³⁷ MAJADA NEILA, J. *500 libros de viaje sobre Málaga*, Benalmádena, Caligrama Ediciones, 2001, p. 81.

³⁸ DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., *Viaje por España*, Madrid, Giner, 1991, p. 333. MAJADA NEILA, J., *Viajeros románticos en Málaga*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1986, p. 170.

³⁹ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, p. 230. MAJADA NEILA, J., *Viajeros ...* 189 y 190.

pronto, tras atravesar El Chorro, con los campos llenos de naranjos de la Vega de Álora⁴⁰.

En 1869, el neoyorkino Samuel Sullivan Cox viaja en tren desde Málaga a Córdoba y a su paso por Álora contempla sin descanso el paisaje, pensando que había merecido la pena cruzar el Atlántico para poder contemplar tales vistas de un escenario cubierto de verde vegetación. En Álora pudo percibir palmeras, naranjos, granados, cipreses y melocotoneros. Al avistar las montañas el americano se pregunta cómo van a atravesarlas, pero al instante están dentro de la garganta⁴¹ y luego en un túnel bajo multitud de metros de altura de aquellos increíbles altozanos rocosos, enfilan un interminable pasadizo subterráneo⁴².



5. Vista del caserío de calles de Álora. Foto del Archivo del Ayuntamiento de Álora

⁴⁰ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, pp. 259, 260 y 264.

⁴¹ Se refiere a la garganta del Desfiladero de los Gaitanes.

⁴² GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Viajeros americanos en la Andalucía del XIX*, Ronda, Editorial La Serranía, 2007, p. 524.

Jerez Perchet escribe acerca de sus calles, pues para él subir la gran cuesta existente desde la estación al pueblo le permite gozar de unas impresionantes vistas para el turista, las características calles con escaleras de bovedilla que ya han desaparecido y las chumberas que enfilaban el camino al castillo, una vez que acababan las casas de calle Ancha⁴³.

Cártama está situada en el curso bajo del Valle del Guadalhorce, al pie de dos sierras, la Espartales y la Llana. Su territorio forma parte de la Hoya de Málaga. Esta localidad limita al Nordeste con Almogía, al Este con Málaga, al Sureste con Alhaurín de la Torre, al Sur con Alhaurín el Grande, al Suroeste con Coín, al Oeste con Pizarra y al Noroeste con Álora⁴⁴.

Ibn al-Jatib, escribe en la segunda mitad del siglo XIV que Cártama poseía un castillo inexpugnable, refugio seguro en los asedios más difíciles. De inviernos y veranos sosegados y saludables, su tierra era excelente para la maduración del trigo y el vino⁴⁵. El aspecto negativo es que el agua de la fortaleza estaba estancada⁴⁶.

Entre 1572 y 1618 se publicaron los seis tomos de la obra *Civitates orbis terrarum* (*Ciudades del mundo*), en que las vistas de ciudades iban acompañadas de descripciones de las mismas. George Braun fue el promotor de la obra, asociado a los grabadores Hogenberg y Novellanus: los dibujos originales pertenecen a varios artistas, pero destaca entre ellos Joris Hoefnagel, nacido en Amberes y autor de casi todas las ilustraciones españolas. Viajó por España a partir de 1564, y vivió tres años en Granada. A este autor pertenecen los dibujos de Málaga, Antequera, Archidona, Ardales, Cártama y Vélez, mientras que el grabador fue Hogenberg. Se trata de los más interesantes documentos del XVI para el estudio urbanístico de estos lugares. En casi todos ellos se

⁴³ JEREZ PERCHET, A., *Impresiones de viaje. Andalucía. El Riff-Valencia-Mallorca*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2005, pp. 71 y 72. JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*, Málaga, Biblioteca Andaluza, 1884, pp. 150 y 151.

⁴⁴ www.valledelguadalhorce.com

⁴⁵ Guillén Robles daba crédito a que este con vino eran capaces de saltarse los preceptos del Corán.

⁴⁶ MAJADA NEILA, J., *Extranjeros...*p. 41. SIMONET, FRANCISCO J., *op. cit.*, p. 121. GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Ed. Arguval, 1983, Vol. I, p. 260.

incluyen personajes que, además de dar vida a cada uno de los grabados, sirven para observaciones sobre las costumbres cotidianas⁴⁷.



6. Cártama por Joris Hoefnagel en 1564 en *Civitates orbis terrarum*

Cártama, distante dos millas de Málaga, está en una pequeña fortaleza, elegante ciudadela, dedicada a la agricultura y a la ganadería. Posee abundantes bosques de bellotas y de alcornoques, que se usa (para hacer tinte) y para curtir pieles e incluso para los medicamentos. La caza y la cetrería son frecuentes por el encantador atractivo del lugar. Con este territorio empieza el suelo cultivable de Málaga, que se extiende con gran fertilidad hasta el mar Mediterráneo y produce todo tipo de frutos y de hierbas que son enviados incluso a pueblos lejanos⁴⁸.

⁴⁷ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, p. 30. GIL SANJUÁN, J. y PÉREZ DE COLOSÍA, M. I., *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada, en el Trinity College. Dublín*, Málaga, Junta de Andalucía, Universidad, 1997. GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del Quinientos", *Chronica Nova*, 23, Granada, 1996, pp. 73-133. GIL SANJUÁN, J., y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Hoefnagel y Van der Wyngaerde: *Urbis Anticariensis conspectus*". *Estudios Antequeranos* 1, Antequera, 1995, pp. 109-127. GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía de la ciudad de Antequera y su entorno paisajístico en el siglo XVI. Vistas panorámicas de dos pintores flamencos", *Estudios Antequeranos* 2, Antequera, 1995, pp. 367-398. GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "El pintor Joris Hoefnagel, pintor de las capitales andaluzas del Quinientos", en VILLAR GARCÍA, M. B. y PEZZI CRISTÓBAL, P. (eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Universidad, Ayuntamiento, Diputación Provincial, Fundación Unicaja, Asociación Hispano-Alemana de Málaga y la Costa del Sol-Consulado General de Alemania, 2003, vol. II, pp. 341-358.

⁴⁸ MAJADA NEILA, J., *Extranjeros...*p. 136.

Al pintor le impresionó la vista que se contempla desde Cártama hacia el Guadalhorce, que regaba los cultivos que llegaban hasta la orilla del mar. Los productos son variados y ricos, entre ellos las alcaparras y el zumaque, cuyas hojas se utilizan para curtir pieles de cabra; también para teñir las canas. Junto a Cártama abundan los matorrales y las encinas, una rica vegetación que servía para hacer tintes y medicinas. El grabado de Cártama, frente a los de otros pueblos malagueños, es exclusivamente campesino: con el pueblo al fondo donde abundan los conejos, los árboles y las tierras cultivadas⁴⁹.

Similar tesitura ofrece Juan Álvarez Colmenar en 1707 pues emplaza a Cártama con tierras de labor junto al río Guadalviejo y está rodeada de bosques de robles, cuyas agallas se utilizan para hacer tinte y teñir las pieles⁵⁰.

En 1659 François Bertaut refiere la existencia Cártama de un castillo, en torno al cual hay algunas tierras cultivadas y algunos olivares⁵¹.

Por su parte Richard Ford en 1833 cuenta que Cártama está construida sobre una colina y que su topónimo es de origen púnico. En otros tiempos fue una gran ciudad. De hecho, constantemente se están descubriendo restos que, según indica, luego se abandonaron o se destruían por los cartameños. Refiérese como el cónsul inglés de Málaga quiso intentar recuperar un mármol perteneciente a una antigüedad, se ofreció a comprarlo pero mientras más interés mostraba el cónsul más reacias eran las autoridades a vendérsela. Finalmente, esta antigüedad tan valiosa terminó destruida en las afueras de Cártama; ni se la vendieron al cónsul ni tampoco la mantuvieron intacta⁵².

Resulta espectacular y desmesurado relatar las elucubraciones dadas sobre los descubrimientos romanos en Cártama. Como botón de muestra cabe referir que las ruinas del templo de Apolo excavadas en 1752 ofrecieron distintos hallazgos. Las esculturas encontradas se trasladaron a Madrid y las que quedaron en el lugar estaban

⁴⁹ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, p. 31.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*, p. 198.

⁵² FORD, R., *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Ediciones Turner, Madrid, p. 43. MAJADA NEILA, J., *Viajeros...*, p. 69.

rotas y mutiladas. Todas ellas tenían tamaños colosales se colocaron en las esquinas de las casas para protegerlos de que los carruajes rozaran contra las viviendas. Igualmente, se le dedica un merecido momento de atención a las inscripciones romanas⁵³. Especialmente, podemos destacar la inscripción aparecida con el nombre de Claudia Prócula⁵⁴.

Para Guillén Robles, las primeras noticias de descubrimientos de antigüedades en Cártama. Se remontan a 1737 cuando se encontraron restos de estatuas y cabezas de dioses. En 1747 Carlos Luján hizo otras excavaciones y se toparon cimientos de los pórticos. Los trabajos prosiguieron entre 1751 y 1752 en la plaza existente a la parte de arriba de la Iglesia de San Pedro, descubriéndose la estatua de Príapo así como la columna y pavimento de un templo. La columna sirve de soporte a la Cruz del Humilladero y el templo se cree que era el de Apolo⁵⁵.

De la visita de Richard Twiss en 1773 a Cártama se deduce que el personaje pudo comprobar que era un pequeño pueblo, en el que en 1750 descubrieron un templo con restos de escalera, las estatuas mutiladas y la columna a la que se le colocó la cruz, todo ello tal y como se ha reseñado en párrafos anteriores. Lo que resulta más penoso es que las estatuas fueran utilizadas de poste en las esquinas de las casas⁵⁶.

Coín es atravesado por el Río Pereila y Río Grande. En su relieve destacan parajes como la Albuquerque y Barranco Blanco, así como Sierra Negra, Alpujata (que une el término municipal con el de Monda), Sierra Gorda y Sierra Chica. Limita al noroeste con Casarabonela, al nordeste con Pizarra y Cártama, al este con Alhaurín el Grande, al suroeste con Guaro y Monda, al sur con Ojén y al sudeste con Mijas⁵⁷.

Hacia 1350 *Ibn Battuta* identificó a Coín con un buen castillo con abundante agua y árboles frutales. Y cincuenta años después, fijaron su fortificación como

⁵³ CARTER, F., *op. cit.*, pp. 171-194. Francis Carter estuvo en Cártama en 1772.

⁵⁴ BAQUERO LUQUE, F. M., *El juglar y la Virgen peregrina*, Cártama, 2010, p. 81.

⁵⁵ GUILLÉN ROBLES, F., *op. cit.* p. 63.

⁵⁶ TWISS, R., *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷ www.valledelguadalhorce.com

inaccesible con importantes producciones de higos, aceitunas, almendras, uvas y granadas⁵⁸.

Ibn al-Jatib, en la segunda mitad del siglo XIV, señala que Castro Dzacuán o *Hisn Dacuán*⁵⁹ fue edificado en 929 como baluarte fronterizo con los castillos occidentales de Omar Ibn Hafsun. Es un vergel de excelentes frutos y un estanque donde nace el loto. Toda ella la envuelven arboledas que esconden molinos de harina⁶⁰.

En 1659 *François Bertaut* expuso que en el entorno de Coín hay una infinidad de hermosas y buenas fuentes que forman un pequeño río⁶¹. En 1746 Juan Antonio de Estrada atribuye su fundación al origen musulmán cuando dominaban Al-Andalus. Por aquel entonces estaba habitada por 600 vecinos y el máximo dignatario era el Corregidor de las Cuatro Villas: Álora, Alhaurín El Grande y Cártama, de los que residían en Coín, alcaldes de letras mayores de cada una de ellas ya que Coín era la más vistosa, divertida, sana y de mejor temperamento de la comarca. En palabras de Estrada la impresión del lugar se reproduce en siguiente texto:

"La deliciosa Villa de Coín plantificada entre frescas huertas, arboledas y frutales, muchas viñas, con gran cosecha de pasa, higos, olivos, granos y seda; relajadísima en verano, por la nobleza de sus cristalinas aguas, y de las mejores de la hoya que llaman de Málaga"⁶²

Francis Carter pasó por ella en 1772 escribiendo que su orientación hacia el Oeste se alarga hacia el Sur y por el Este hacia el mar, hacia Cabo Molinos. Residencia para los comerciantes malagueños, incluso el obispo posee en ella un palacio. La Villa de Coín es lugar idóneo para pasar los meses de primavera y verano, por su aire puro y buen suelo y la abundancia y excelencia de sus aguas. Cantidad de agua, que forma pequeñas cascadas, discurre por el pueblo procedente de los cerros colindantes y moviendo molinos. Los agricultores suministran a la ciudad de Málaga con higos, manzanas, uvas, albaricoques, melocotones, cerezas, granadas y otros muchos frutos⁶³.

⁵⁸ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, pp. 19 y 20.

⁵⁹ Se refiere a Coín.

⁶⁰ MAJADA NEILA, J., *Extranjeros...* pp. 42 y 43. SIMONET, FRANCISCO J., *op. cit.*, pp. 122 y 123.

⁶¹ *Ibidem*, p. 198.

⁶² ESTRADA, J. A., *op. cit.*, p. 72.

⁶³ CARTER, F., *op. cit.*, p. 166.



7. Antigua imagen de La Alameda de Coín. Foto Archivo Temboury

A Edmond Boissier en 1837, le resulta muy peculiar sus abundantes manantiales, cerezas y fresas⁶⁴. Y Guillén Robles, años más tarde (1873) decía que Coín en el siglo XIV era una alquería de abundantes agua, de alrededores semejantes a encantados vergeles y cuyos deliciosos contornos invitaban a la calma y la paz. Los árboles frutales mostraban a cada paso sus ricos productos, acequias de agua pura y cristalina, hasta el punto de que pudo ser comparada por los árabes con el misnúsimo Jardín del Paraíso⁶⁵.

Pizarra se encuentra en el interior del Valle del Guadalhorce, al pie de la Sierra de Gibralmora, atravesada por un gran manto verde que componen las tradicionales huertas de cítricos regadas por el río más largo de la provincia, el referido

⁶⁴ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, p. 130.

⁶⁵ GUILLÉN ROBLES, F., *op. cit.*, pp. 260 y 261.

Guadalhorce, que cruza el término municipal de norte a sur a lo largo de 8,5 km. El municipio limita al Norte con el término municipal de Álora, al Este con Cártama (concretamente con Cártama Estación), al Suroeste con Coín y al Oeste con el municipio de Casarabonela (al que se une a través de las pedanías de Zalea y Cerralba)⁶⁶.

Madoz emplaza a Pizarra en una llanura al pie de una sierra. Las calles son regulares con edificios proporcionados a la población que paga su censos a los Condes de Puerto Hermoso ya que toda la población está edificada sobre los terrenos de su propiedad⁶⁷.

Según Guillén Robles, la ciudad romana de Barbi se sitúa en Pizarra⁶⁸, e incluso él aclara que esta información se la proporciona Aureliano Fernández Guerra, mediante una carta dirigida a Simonet:

"El sitio de Barba, con medio kilómetro de diferencia, es evidentemente hacia la Pizarra; estuvo cinco leguas de Teba y otras cinco de Málaga, en el camino de esta ciudad á Sevilla;..."

Siguiendo el argumento de Fernández Guerra, efectivamente Pizarra se ubica a unos 30 Km de Teba y aproximadamente a los mismos de Málaga. Pero hay otra ciudad que también cumple con ambas distancias y que se encuentra en el camino de Málaga a Sevilla y no es otra que la conocida *Singilia Barba* en Antequera⁶⁹.

Una pintoresca historia sobre Pizarra la relata la inglesa H. Belsches Graham Bellingham en el otoño de 1881⁷⁰. Ella, acompañada de otra mujer, en su recorrido por la provincia de Málaga, partían desde Ronda a La Pizarra en caballos y desde la estación de La Pizarra hacia Málaga, con la intención de hacer efectivo un cheque en la capital. Al hotelero de Ronda le preguntan por la seguridad del camino a La Pizarra, y éste recomienda la comodidad de la diligencia a Gobantes, y les asegura que no hay peligro

⁶⁶ www.valledelguadalhorce.com.

⁶⁷ MADOZ, P. *op.cit.*, p.191.

⁶⁸ GUILLÉN ROBLES, F., *op. cit.*, p.9

⁶⁹ MANCERAS PORTALES, D. J., "La época romana en Pizarra", *Guadalhórcete, La época romana en el Valle del Guadalhorce*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2015, p. 158-168.

⁷⁰ MAJADA NEILA, J. *500 libros...*, pp 238 y 239.

porque el camino está bien vigilado por la Guardia Civil. Para ellas, el camino no ofrece mucha seguridad, pero se trata de algo pintoresco, admirar la belleza del paisaje y la madrugada andaluza. La majestuosidad de las montañas, junto con los guardias civiles que se ven aquí y allá en ellas, ofrecen un panorama de grandeza. El camino es estrecho y pedregoso por lo que no se puede disfrutar enteramente del paisaje. A la tarde llegan a un punto donde el valle se descubre ante ellas en toda su belleza.



8. Plaza del Ayuntamiento de Pizarra. Archivo Temboury

Se quedan en la posada de Pizarra, siendo éste el panorama que allí encuentran: hombres jugando a las cartas, bebiendo vino, caras semiocultas. La posadera las sube corriendo a la única habitación, comprobando cerrojos de puertas y ventanas en una noche muy oscura. Ante tanta inseguridad, quieren irse para la estación pero el dueño no se lo permite porque la posada está rodeada de ladrones, estando la puerta cerrada con ocho o diez cerrojos. Al día siguiente toman el tren a Málaga.

Valle de Abdalajís está ubicado en el borde sur de la comarca de Antequera, perteneciendo a la Cordillera Penibética y encontrándose a una altitud de 340 metros

sobre el nivel del mar, y a unos 50 Km de la ciudad de Málaga. Está ubicado en un punto estratégico entre las sierras del Guadalhorce, vía de comunicación hacia el mar y la provincia de Málaga, y las tierras de Antequera, entre la Alta y la Baja Andalucía. Esta situación convierte al municipio en un paso importante a lo largo de la Historia⁷¹.

Madoz, en 1845, la ubica en un hermoso valle circundado de cerros que la resguardan de los vientos, con un clima saludablemente frío. Compuesta por unas 800 casas, cuenta con la cárcel pública en la Plaza de la Constitución, una casa de dos reducidas habitaciones para alojara pobres y transeúntes y un pósito carente de grano en sí mismo y en metálico. Delimita su término municipal con Antequera al Norte, al Este con Villanueva de Cauche, al Sur con Almogía y al Oeste con Peñarrubia y Ardales. Los terrenos son de una fertilidad media, irrigados por las aguas del pequeño Arroyo de las Piedras y cuatro nacimientos. Por regla general, los caminos que comunican con los pueblos limítrofes son de herradura y están en muy mal estado.

Guillén Robles añade en su escritos sobre el Valle de Abdalajís que era la antigua Nescania, municipio romano de gran importancia donde se encuentran objetos antiguos. En este tiempo, en el centro del foro se levantó una inscripción al emperador Trajano y a otros munícipes. Además existía una dedicación al genio tutelar del municipio y un templo cuyo pórtico estaba sostenido por cuatro columnas y donde se daba culto al Dios Júpiter⁷².

Ibn al-Jatib en el siglo XIV la localizó a dos leguas de Antequera en cuyas inmediaciones estaban las ruinas de la Nescania romana, destacando por ser un pueblo de gran importancia. Los autores contemporáneos a *Ibn al-Jatib* conservaron este nombre adaptando la toponimia de *Wadi Nexcania*, río que corría según ellos, entre las muchas alquerías aunque él mantiene que *Wadi Nexcania* es un arroyo que nace junto al Valle de Abdalajís, cerca de Álora⁷³.

Ildefonso Marzo recalca sobre ella que su nombre procede de los sucesos anteriores o prolegómenos de la conquista musulmana a la Península Ibérica, en los

⁷¹ www.valledelguadalhorce.com

⁷² GUILLÉN ROBLES, F., *op. cit.* p.60.

⁷³ MAJADA NEILA, J., *Extranjeros...*p. 46. SIMONET, FRANCISCO J., *op. cit.* p. 125.

periodos desde el gobierno de Emires hasta la instauración del Califato de Córdoba⁷⁴. *Muza*, gobernador sarraceno del Norte de África, desembarcó en las costas de Andalucía Occidental para someter ciudades y, al tiempo, fue reforzado por su hijo *Abdelazis*⁷⁵. *Abdelazis*, al igual que su padre, conquistó ciudades entre otras Málaga, dejando perpetuamente su nombre, *Abdelazis (Abdel-Aziz)* ó servidor del Fuerte, sobre una sierra escarpada que domina el extenso valle, situada a tres leguas de Antequera, y a cuyo tajado pie yació en tiempo de los romanos del municipio de Nescania. Abdelazis también fue el esposo de la princesa Egilona, viuda de Don Rodrigo. Sin embargo Egilona o Ayela para los árabes volvería a enviudar, porque *Abdelazis* fue asesinado al ser acusado de adhesión a los cristianos y querer instaurar un reino independiente al poder omeya⁷⁶.



9. Plaza de la Iglesia del Valle de Abdalajís. Foto Ayuntamiento del Valle de Abdalajís

⁷⁴ MARZO, I., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, 2ª Edición, 1850-1851, Vol. II, p.257.

⁷⁵ *Ibidem*, p.261.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 262.

2.4. Una iniciativa irregular: creación de la “Ruta Mariana”

Antes de profundizar en la antropología cultural y religiosa de la comarca natural del Valle del Guadalhorce, es obligado mencionar la existencia de otras patronas de arraigada veneración y culto en la Hoya de Málaga no obstante, quedan ajenas a este estudio por no adscribirse a la delimitación administrativa del Grupo de Desarrollo, o por la inexistencia actual de la imagen, sin destacar tampoco la necesidad de “sintetizar” en una imagen mariana por pueblo circunscrita en el Grupo la representatividad histórica singular en un proyecto de tal magnitud. De entre ellas se pueden destacar⁷⁷: La Virgen de la Rosa de Casapalma, La Virgen de la Fuensanta en Alhaurín de la Torre, La Virgen de las Nieves en El Burgo y La Virgen de la Cabeza en Álora.

En el Señorío y Condado de Casapalma fue erigida una capilla cuyos primeros bautizos datan de 1501, fue elevada a parroquia en 1505, y por un tiempo tuvieron allí una pequeña comunidad los Padres Dominicos. En ella se veneraba la imagen de la Virgen de la Rosa, que fue trasladada al cercano pueblo de Cerralba y aún se la puede ver allí, en cambio el pequeño oratorio no corrió mejor suerte pues en 2001 dejó de existir⁷⁸.

El eremitorio de Alhaurín de la Torre donde se veneraba a la Virgen de la Fuensanta del Valle era uno de los más antiguos de la provincia de Málaga, pues parece ser que toma su existencia en la segunda mitad del siglo XV e incluso los Repartimientos se hacen eco del topónimo de Fuente Santa⁷⁹. Tal y como, tradicionalmente lo difunde el fraile Mínimo Juan de Morales, allí estaba la Virgen en una hornacina desde tiempo inmemorial mantenida incluso durante el periodo musulmán⁸⁰. Muy pronto, junto a la ermita se fundaría un convento de la Orden de

⁷⁷ Agradezco a Cristóbal Márquez Bravo por haberme propuesto mencionar estas otras imágenes marianas.

⁷⁸ BRAVO CONEJO, F., “El Señorío y Condado de Casapalma”, *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 165-180.

⁷⁹ MOLINA BAUTISTA DE, J. M., *El Convento de la Fuensanta de Alhaurín de la Torre y la Desamortización en Málaga*, Biblioteca Popular Malagueña nº 109, Málaga, Diputación Provincial, 2013, p. 24.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 21.

Frailles Mínimos que custodiarían a la imagen hasta la Desamortización de Mendizábal cuando la Virgen desapareció enigmáticamente sin dejar rastro⁸¹.

En el pueblo de El Burgo, hacia el año 1517 data la existencia de una ermita donde se veneraba una pequeña imagen de la Virgen de las Nieves, que muy pronto se dotó de gran admiración y devoción por parte de los vecinos de los pueblos colindantes. Igualmente, atraídos por la devoción a la escultura, aparecieron unos varones que, amantes de la soledad y con espíritu de sacrificio, la custodiarían y velarían pues junto a la capilla hicieron un habitáculo tan pobre que los fieles cuando lo veían volvían absortos por la vida llevada por estos ermitaños que custodiaban a la Virgen de las Nieves⁸².

En la ermita de Santa Brígida de Álora se constituyó una capellanía, remontándose ésta al 2 de julio de 1557. Fundada por Bartolomé Jiménez de la Puebla junto a ella se le asignó un molino, un olivar y un gran espacio de tierras cultivables⁸³. A estos datos hay que sumar que, muy tempranamente, se empezó a venerar en ella la imagen de la Virgen de la Cabeza, que llegó a formar su propia cofradía aproximadamente en torno a 1625⁸⁴.

Tras este preciso anterior inciso, la Ruta Mariana del Guadalhorce fragua su nacimiento entre los años 2012 el 2013, siendo una iniciativa turística y cultural del Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce⁸⁵. Por ello, antes de dar paso a la esencia de la Ruta Mariana debe definirse el GDR "Valle de Guadalhorce", al tratarse de una entidad sin ánimo de lucro dedicada a la gestión y ejecución de los programas de ayudas al desarrollo rural a través de los Fondos Europeos Proder, Leader y Feader en el Valle del Guadalhorce, consistiendo su verdadera razón de ser, en la dinamización y la

⁸¹ *Ibidem*, p. 161.

⁸² GÓMEZ TERUEL, J. M., *Historia del Santo Desierto de Nuestra Señora de las Nieves*, Ronda, Editorial la Serranía, 2012, p. 19

⁸³ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* nº 236.

⁸⁴ CARRASCO BOOTELLO, F. L., *Hermandades y cofradías en la historia de Álora*, Álora, Hermandad de la Virgen de Flores, Ayuntamiento de Álora y Diputación de Málaga, 1998, p. 68.

⁸⁵ De aquí en adelante GDR Valle del Guadalhorce.

apuesta por el desarrollo sostenible y de referente como entidad representativa de la idiosincrasia de la comarca⁸⁶.

El GDR Valle del Guadalhorce se creó en 1996 y empezó a ejecutar sus proyectos en 1998⁸⁷. Está compuesto por más de 500 socios entre los que se encuentran Ayuntamientos, Diputación Provincial, Asociaciones, cooperativas, sindicatos, empresas y personas físicas a nivel particular,... El ámbito de actuación para beneficiarse del desarrollo de actividades y gestión de los programas de ayudas viene dado por las localidades de Alhaurín el Grande, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra y Valle de Abdalajís. Esta relación de pueblos configuran lo que anteriormente se ha llamado como “comarca administrativa” en la que se desarrolla el proyecto de la Ruta Mariana del Guadalhorce.

El significado de la Ruta Mariana del Guadalhorce trata acerca del diseño del itinerario turístico, cultural y devocional seguido por los santuarios marianos donde se veneran las patronas de los pueblos antedichos.

⁸⁶ www.valledelguadalhorce.com

⁸⁷ Agradezco a Toñi Gallego y Ana Hevilla sus informaciones.



10. Mapa de propuesta de la Ruta Mariana por el Valle del Guadalhorce. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

Los templos religiosos incluidos en la ruta representaron desde su origen, el lugar de culto y veneración que acoge a la imagen de la Virgen en un espacio religioso donde el fiel, secularmente, ensimisma y traslada sus pensamientos, sentimientos y espiritualidad a la efigie de María en sus distintas advocaciones. Practican esperanzadoras peticiones para sosegar sus deseos de bonanza con una mejor vida terrenal y acometen el mejor de los agradecimientos tras las promesas cumplidas ya sean con mandas de aceite, misas, exvotos, cantidades en metálico,... A lo largo de los

siglos, desde la fundación de los santuarios, iglesias y ermitas, las Vírgenes han sido expuestas a los más ambiciosos modelos de protección ya fueren por personal eclesiástico, (personificado en sacerdotes, frailes, monjas o capellanes) o por individuos de corte secolar, laico o secular. Tales hechos se han desencadenado y conjurado positivamente para que, en el presente y en la mayoría de los casos, la patrona siga siendo la original y pese a las destrucciones y avatares históricos, ocupe el mismo lugar de antaño en la consecución del principal objetivo devocional para/con los fieles autóctonos y foráneos en las poblaciones a las que se debe su fervor religioso. Los centros de culto mariano fueron y siguen siendo puntos de peregrinación diaria, aumentando desmesuradamente en número poblacional cuando se aproxima o celebra su festividad, considerándose esta el culmen o punto álgido de éxodo masivo en torno a ellos.

Finalizado el periodo histórico de guerras de conquista castellana sobre la hegemonía musulmana, la Edad Moderna dará paso a la creación de las villas y señoríos del Guadalhorce acordes con una doctrina propagandística de orden en la fe cristiana. Es el momento de la edificación de las iglesias y llegada de las imágenes a las mismas, satisfaciéndose los dogmas del catolicismo. Sin embargo, se crea a la vez un trascendental valor artístico y arquitectónico percibido y admirado hoy día, incluso por la más agnóstica de las personas que visita los municipios, atraídos por motivos muy distintos a los religiosos. Un valioso legado histórico-artístico latente a lo largo de miles de años, símbolo del poder religioso, se presenta como atractivo turístico y cultural proponiendo una propuesta de itinerario por los centros marianos del Guadalhorce. En el mayor de los casos, estos santuarios se hallan enclavados en un entorno rural, en lugares de paz y recogimiento, al tiempo que en determinado espacio de tiempo acuden la población respectiva para ser veneradas en las parroquias. De ahí se infiere lo que se llamará en el presente trabajo como “duplicidad de ubicación o de destino”, por ser esto lo que ocurre en Álora, Cártama, Coín y Pízarra. Por lo siguiente, en Alhaurín El Grande, Almogía y Valle de Abdalajís, los simulacros marianos reciben culto permanente en los principales recintos religiosos emplazados en la población.

La Ruta Mariana del Guadalhorce es un trayecto de importante interés cultural y de turismo religioso que une la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Alhaurín El Grande, la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de

Almogía, el Santuario de Nuestra Señora de Flores y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Álora, la Ermita de Nuestra Señora de los Remedios y la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol en Cártama, la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, y la Ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta en Coín, la Ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta y la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol en Pizarra, y, finalmente, la Iglesia Parroquial de San Lorenzo Mártir del Valle de Abdalajís. Según su orden en la relación anterior, estos lugares de culto albergan las diferentes advocaciones adscritas a las Vírgenes de Gracia, Asunción, Flores, Remedios, Fuensanta, por partida doble, y Dolores. No es más que el resultado de un itinerario guiado por la devoción mariana, poseedora de una gran riqueza turística, patrimonial, rural, gastronómica y natural, además de antropología cultural, historia y religiones. Se trata pues, de un recorrido cuya pluralidad multicultural ofrece importantes atractivos y una variada oferta complementaria, donde cada santuario, ermita o iglesia poseen unas cualidades y características propias, los cuales reflejan los importantes valores que poseen tanto para peregrinos como para turistas y visitantes en general.

Los aportes más valiosos de cada uno de los templos junto a los atractivos culturales, patrimoniales y naturales que cada área comarcal aportan a esta ruta son, sin lugar a dudas, particulares entidades de reclamo a la hora de decidirse por este destino de turismo cultural y de interior en pleno centro de la provincia cuya cercanía a la ciudad de Málaga propicia la afluencia turística.

Estos once destinos que alojan las siete sagradas imágenes titulares de María en sus diferentes advocaciones históricas y, ubicadas en una comarca formada por unos 722 Km², se han propuesto al interés general con el objetivo de fomentar y divulgar los centros marianos de corte turístico religiosos, en el que todos los agentes implicados de los Ayuntamientos de los siete pueblos, coordinados por el GDR "Valle del Guadalhorce" han decidido concentrar esfuerzos para crear la Ruta Mariana del Guadalhorce. Un recorrido religioso que une estos distintos focos de devoción, al tiempo que en ellos se busca potenciar el valor histórico, cultural y patrimonial de los municipios enclavados en la comarca, con innegable vocación cultural y proyección turística.

La vertiente más puramente administrativa⁸⁸ del proyecto de Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce se comprendía en la redacción, ejecución y justificación de una memoria de elaboración y actuaciones seccionadas en capítulos de la misma.



11. Hito particular en Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Almogía. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

⁸⁸ Proyecto de Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce, Expediente 2011/MA07/B323.1/071 del GDR "Valle del Guadalhorce". Agradezco a Toñi Gallego, técnico de comunicación de la entidad, su ayuda por haberme proporcionado toda la documentación relativa a dicho proyecto.

El programa de Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce consiste, en delimitar la puesta en valor de los espacios e hitos patrimoniales enmarcados en la ruta, cuyo proyecto se ha centrado en la identificación, selección, señalización y puesta en valor del patrimonio arquitectónico vinculado a las advocaciones marianas emblemáticas de los siete municipios de la comarca Guadalhorce. Los enclaves de culto seleccionados conjugan diversos mecanismos de gran valor patrimonial, artístico e histórico del territorio en tratamiento, al que le añadimos la conformación y contextualización de espacios de una gran belleza paisajística.

La Ruta Mariana del Guadalhorce no sólo está diseñada para los potenciales visitantes que complementan su recorrido con la oferta cultural, gastronómica, y de naturaleza, sino que los propios vecinos y vecinas tienen acceso a este recurso turístico, señalado y puesto en valor después de un arduo y minucioso estudio de las advocaciones y templos marianos del Valle.

El objeto principalmente administrativo del proyecto pretende elevar el patrimonio cultural inherente en la riqueza intrínseca de la comarca y sus tradiciones, con el establecimiento de unas bases de promoción comarcal dentro y fuera de Europa que complementen la oferta turística cultural-religiosa.

El actual programa se formula asumiendo como finalidad ofrecer, en cuanto la merecida valía del legado histórico heredado de nuestros antepasados fundamentos de un patrimonio extraordinario en cuanto a su cantidad y calidad, conformando un territorio malagueño de gran interés y de conocimiento del proceso histórico de la Edad Moderna, etapa en la que se construyeron los templos. De modo que el conjunto de edificios históricos permitirán el desarrollo de un turismo cultural, con vistas a poder disfrutar de una visión conjunta que llevará al público por sitios, historias y personajes que han sido claves para la identidad de esta comarca andaluza.

The original 16th-century building consisted of a single nave only. Its current appearance is the result of an extension carried out in the last third of the 16th century (1582/1599) by Juan de Herrera, a master builder from Antequera. Today's building ground plan has three unequal naves separated by semicircular arches on rectangular piers. The central nave is covered by a half-barrel vault with moon-shaped architectural details. A semicircular dome covers the transept, while the new altar end and the arms of the transept also house half-barrel vaults.

The walls and the rectangular pillars constitute the main support for the building. Bricks, masonry and stones are the materials used for its construction. In the right side nave, one can find the processional sculpture of Our Lord Jesus the Nazarene, a niche with Saint Isidoro and, in a prominent position, a sculpture of Our Lady of Sorrows.

The exterior façade is composed of a saddle made of stone blocks which gives the church a noble appearance. The bell tower is approximately 15 metres high, with four spaces for bells. The inauguration of its clock took place in 1961.

In the mid-16th century, this temple was witness to the fervent faith and religious dedication displayed by Ana Pérez Florida, future Blessed Mother Petra, who being still a child felt a great devotion to Our Lady of Sorrows.

Marino Image of Hunters. Señora de los Indios.

The sculpture of the Virgin de las Dolores (Virgin of Sorrows) was brought to El Valle de Abadía by the Couros de Cortico, founders of the town, at the beginning of the 16th century. Two centuries later, the image was protected in a vaulted niche made by the Palace of the Counts for a few years. It became a clothed sculpture by a religious image maker from Antioquia. The candlestick and both hands were made between 1750 and 1760. After its restoration, the image was donated by the parish church of the town, being placed in a vaulted niche located to the right of the high altar. The processional *cofrades* of the Patron Saint of El Valle de Abadía also date from that period of time.

Following the events that occurred during the Spanish Civil War, the restoration of the image was necessary, taking place in Seville in 1941. The Virgin was endowless with new hands and a new candlestick that was restored by the Sevillian indigenous image maker Manuel Escamilla in 1992. The local Brotherhood of María Santísima de los Dolores was reorganized in 1986 in order to worship the Patron Saint of El Valle de Alosiles. The venerated image has been taken out in a procession through the streets of the town on Monday the 14th of May, called the *Cruce y Candelero* (Candle and Cross).

Festivity of the Virgen de las Dolores: On Friday before Palm Sunday.

Fecha de entrada de la imagen en el terreno (Permanente en el lote, año, a partir de este día).



GRUPO DE DESARROLLO RURAL VALLE DEL CAQUILHONCE
C/ Benaco, 40 PUEBLA. TEL. 052 28 38 48 EXT. 42008 info@desarrolloruralhonduras.com www.desarrolloruralhonduras.com

Mediante la recopilación de información histórica elaborada durante ocho años, a través del Programa Guadalhórcete⁸⁹, se ha hecho realidad la “Ruta Mariana” que ha contado además con un equipo multidisciplinar de agentes implicados en todos los pueblos, desde alcaldes, concejales hasta técnicos de los consistorios y Hermandades de las patronas, todo ello coordinado por los técnicos responsables del Grupo de Desarrollo. Se generaron fichas técnicas de las esculturas e iglesias protagonistas, tomando datos de interés, previamente estipulados por el Grupo y, lo más importante, verificando el inventario y selección de las iglesias que desde un primer momento, aparecían como los enclaves estratégicos de ubicación de las patronas.

El siguiente paso fue elaborar un mapa comarcal de caminos de acceso a los distintos santuarios y ermitas, para su posterior señalización. Por ello se georeferenciaron los santuarios y las señales viales en todo el área de acción. Una vez consensuado la vías a pie de plano, se procedió a la redacción de los contenidos, en español e inglés, de los paneles explicativos, así como la selección de fotografías empleadas para los hitos informativos.

La idea creativa resulta innovadora y con cierto valor añadido, compatibilizando la preservación del patrimonio religioso y su utilización, como atractivo turístico. Partiendo de una zona privilegiada en cuanto a recursos naturales, culturales y etnográficos, la Ruta Mariana desea potenciar la afluencia de visitantes para el conocimiento del territorio, además de un acercamiento de la población local.

Esta iniciativa singular de la Ruta Mariana, donde se puede desarrollar un producto turístico sobradamente atractivo para que la gente se acerque a estos sitios, se contemple como una experiencia para ser realizada en coche o moto entre los municipios y a pie, moto o coche dentro de cada municipio, aunque también puede ser realizada en bici. La propuesta que ofrece el GDR "Valle del Guadalhorce" es la siguiente: partida desde la ciudad de Málaga hasta Almogía como primer destino, tanto por la proximidad como por la simple y llana razón de aprovechar el Camino Mozárabe

⁸⁹ El Programa Guadalhórcete (2000-2008) es uno más de los proyectos del GDR "Valle del Guadalhorce" que trata de difundir la cultura histórica de la comarca a través de exposiciones itinerantes, conferencias, talleres, material didáctico, edición de libros,...

de Santiago⁹⁰. Una vez en la cuna de los verdiales, visitar la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y ver la imagen del mismo título en el Altar Mayor. El trayecto continua hacia el Valle de Abdalajís y allí, la obligatoria entrada a la Iglesia Parroquial de San Lorenzo Mártir donde en un camarín lateral se venera a la Virgen de los Dolores. Prosiguiendo la marcha, se alcanza Álora donde la Virgen de Flores se encuentra, según época del año, en el Santuario de Flores o en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación. Retomando el viaje se accede hasta la población de Pizarra y en la Ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta o en la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol ver la imagen de la Virgen de la Fuensanta, acordes con las fechas de estancia en un lugar u otro, puesto que igualmente ocurre con la Virgen de los Remedios en el destino de Cártama, ya que la hallarán en la Ermita de los Remedios o en la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol. Y, ya casi llegando al final de los desplazamientos, el primero de ellos nos acerca a Coín con la Virgen de la Fuensanta en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista o en la Ermita de la Fuensanta para concluir, antes de regresar a Málaga, en Alhaurín El Grande con la Virgen de Gracia en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.

La síntesis anterior se clasifica seguidamente en el esquema resumen que, además de permitir comprender la duplicidad de ubicación de las Vírgenes, incorpora otras referencias relativas a las fechas de las respectivas festividades, culto procesional, permanencia y traslado, entre el templos de la escultura mariana, según la época del año en curso.

⁹⁰ El Camino Mozárabe de Santiago será descrito en páginas siguientes.

POBLACIÓN	ADVOCACIÓN MARIANA	FESTIVIDAD	FECHAS UBICACIÓN	FECHAS DUPLICIDAD DE DESTINO
Alhaurín El Grande	Ntra. Sra. de Gracia	15 de agosto	Todo el año. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación	
Almogía	Ntra. Sra. de la Asunción	15 de agosto	Todo el año. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción	
Álora	Ntra. Sra. de Flores	8 de septiembre	Desde el domingo posterior al 8 de septiembre hasta el domingo anterior al 30 de agosto. Santuario de Ntra. Sra. de Flores	Desde el domingo anterior al 30 de agosto hasta el domingo posterior al 8 de septiembre. Igl. Parroquial Ntra. Sra. de la Encarnación
Cártama	Ntra. Sra. de los Remedios	23 de abril	Desde el primer domingo de junio al 22 de abril. Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios	Desde el 22 de abril al primer domingo de junio. Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol

Coín	Ntra. Sra. de la Fuensanta	15 de agosto	Desde el primero de junio hasta el 1 de mayo. Iglesia Parroquial de San Juan Bautista	Todo el mes de mayo. Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta.
Pizarra	Ntra. Sra. de la Fuensanta	15 de agosto	Desde el 12 de octubre al 14 de agosto. Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta	Desde el 14 de agosto al 12 de octubre. Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol
Valle de Abdalajís	Ntra. Sra. de los Dolores	Viernes de Dolores	Todo el año. Iglesia Parroquial de San Lorenzo Mártir	

La información proporcionada en el cuadro anterior aparece referenciada en los paneles explicativos (o hito particular), instalados a pie de cada monumento mariano configurante de la ruta junto a una exhaustiva redacción, en español e inglés, de contenido histórico-artístico del edificio y de la obra escultórica. Las imágenes que acompañan al texto se tratan en el área superior, abarcando fotografías del interior y exterior de la ermita, iglesia o santuario que informan al turista de la ubicación de la imagen de referencia venerada en su interior sin olvidar un mapa del Guadalhorce señalando la población. Así pues, en la zona inferior se detallan fotos de todos y cada uno de los santuarios, ermitas o iglesias que conforman la Ruta Mariana.

Antes de proseguir describiendo los paneles particulares, resulta preciso resaltar otros detalles percibidos por el lector-turista tanto en los hitos particulares como de los generales. Por tanto, en la franja más superior se percibe el icono identificativo de la Ruta Mariana del Guadalhorce, tal cual es el propio anagrama de la Virgen María con la M y la A entrelazadas inscrito en un círculo, a la izquierda del cual se lee "Ruta Mariana..." y a la derecha "...del Valle del Guadalhorce". La marca, logo o imagen corporativa⁹¹ del propio producto turístico fue diseñada para hacerse identificativa y visible en toda la pertinente señalética utilizada para la indicación al visitante, turista o peregrino hacía su destino.



13. Logotipo del producto turístico de Ruta Mariana. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

Quedan por puntualizar otros detalles sobre los paneles, aunque, en primera instancia, se referirán los contenidos del hito general ya que este es igual para los siete municipios. Esta sección informativa posee descripciones de todos los monumentos y tallas marianas del Guadalhorce, en los idiomas español e inglés, y fueron situados junto a las Oficinas de Turismo municipales o, en su defecto, próximas a los ayuntamientos, en los casos que no poseen oficina municipal propia de información turística.

En definitiva, tanto el hito general como el particular ostentan análogas características de detalles muy bien cuidados y estudiados a la hora de bosquejarlos, y siendo un rasgo estético distintivo la alternancia de los colores azul y rojo:

⁹¹ Diseño realizado por Miguel Carlos Rodríguez Gómez.

En el hito particular:

1. Franja superior: de color azul, en ella se lee: "Ruta Mariana..." y prosigue con el anagrama de María de la M y la A entrelazadas inscrita en un círculo rojo que contrasta con el anagrama en azul, y luego se sigue leyendo "...del Valle del Guadalhorce".

2. Franja central: de color rojo y transmite acerca el nombre del templo en cuestión, imágenes exteriores e interiores y mapa del Guadalhorce de ubicación de la población y textos en español e inglés.

3. Franja inferior: del mismo reducido tamaño que la superior, si tenemos presente el grosor de la central alberga fotografías de los restantes lugares de culto del trayecto proyectado.

4. Franja ínfima: en amarillo tierra con los logos de los 7 Ayuntamientos, y logos de Guadalhorce Turismo, Grupo de Desarrollo Rural del Valle del Guadalhorce, Europa invierte en las zonas rurales, Unión Europea, Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural Leader y Consejería de Agricultura, Pesca y Medioambiente.

En el hito general con 4 franjas más la ínfima:

1. Franja superior: de color rojo, en ella se lee: "Ruta Mariana..." y prosigue con el anagrama de María de la M entrelazada inscrita en un círculo azul que contrasta con el anagrama en azul claro, y luego se sigue leyendo "...del Valle del Guadalhorce".

2. Franja central primera: de color de fondo en amarillo tierra, representa el mapa del Valle del Guadalhorce con la ruta por los siete pueblos partiendo desde Málaga sobre el Camino Mozárabe de Santiago hasta llegar a Almogía, y luego los siguientes: Valle de Abdalajís, Álora, Pizarra, Cártama, Coín y Alhaurín El Grande.

3. Franja central segunda: con fondo rojo, con descripciones de todos los monumentos y tallas marianas del Guadalhorce, en idiomas español e inglés.

4. Franja inferior: de color azul, recrea fotografías de los restantes lugares de culto del viaje.

5. Franja ínfima: en amarillo tierra con los logos de los 7 Ayuntamientos, y logos de Guadalhorce Turismo, Grupo de Desarrollo Rural del Valle del Guadalhorce, Europa invierte en las zonas rurales, Unión Europea, Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural Leader y Consejería de Agricultura, Pesca y Medioambiente.

La aparición del color amarillo se traduce en la tierra del Valle del Guadalhorce, mientras que la alternancia de colores rojo y azul junto al anagrama de la M y A entrelazadas hacen alusión a los colores y símbolos marianos. La tradición cristiana escoge el rojo y azul para la Virgen, el primero por ser persona humana y el segundo indica lo divino ya que su hijo Jesucristo le revistió de un halo de divinidad. Igualmente el azul es el color de la virginidad, la piedad y el cielo, sin olvidar las “sempiternas” connotaciones concepcionistas.



14. Hito general de señalización de Ruta Mariana. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

Y un último detalle: el diseño de la estructura metálica que sirve de sustento al panel se configura presentando en la base ambos soportes que se prolongan hasta el área totalmente superior para culminar en sendas bolas, unidas por un penacho de líneas

rectas y curvas que se alternan. Este herraje en su conjunto, desde abajo hacia arriba, aparenta la vista en planta de un templo que remata en una exedra curva heredada de las construcciones de la Antigüedad Clásica o el ábside del altar mayor de porte cristiano.

A lo largo y ancho de toda la comarca del Valle del Guadalhorce, en la red viaria de carreteras que unen los términos municipales y en el interior del casco urbano se instaló un selecto tejido de ejes direccionales de la ruta. Han sido un total de nueve tipos de señalizaciones direccionales entre carreteras y urbano mobiliario:

Tipo 1. Señalización direccional en carreteras. Tiene forma rectangular pero acabada en triángulo en uno de sus extremos. Todo el fino borde exterior de color blanco y el área restante en morado, muestra el nombre de la localidad y el anagrama azul inscrito en cuadrado blanco.

Tipo 2. Señalización direccional urbana. Con forma rectangular de color rojo y una ínfima franja inferior en color rojo claro. Indica el nombre del monumento con flecha blanca e icono de iglesia.

Tipo 3. Señalización direccional urbana. Con forma rectangular de color rojo y una ínfima franja inferior en color rojo claro. Indica el nombre del monumento con flecha blanca e icono de iglesia y de peatón porque sólo es accesible por vía peatonal.

Tipo 4. Señalización direccional urbana. Con forma rectangular de color rojo y una ínfima franja inferior en color rojo claro. Indica el nombre del monumento con flecha blanca e icono de santuario.

Tipo 5. Señalización direccional urbana. Con forma rectangular de color rojo y una ínfima franja inferior en color rojo claro. Indica el nombre del monumento con flecha blanca e icono de ermita.

Tipo 6. Señalización direccional en carreteras. Tiene forma rectangular pero acabado en triángulo en uno de sus extremos. Todo el fino borde exterior de color blanco y el área restante en morado, muestra el nombre e icono de ermita.

Tipo 7. Señalización direccional en carreteras. Tiene forma rectangular pero acabado en triángulo en uno de sus extremos. Todo el fino borde exterior de color blanco y el área restante en morado, muestra el nombre e icono de iglesia.

Tipo 8. Señalización direccional en carreteras. Tiene forma rectangular pero acabado en triángulo en uno de sus extremos. Todo el fino borde exterior de color blanco y el área restante en morado, muestra el anagrama azul inscrito en cuadrado blanco y ubica la "Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce.

Tipo 9. Señalización direccional urbana. Con forma rectangular de color rojo y una ínfima franja inferior en color rojo claro. Indica el nombre de poblaciones y el icono del anagrama azul inscrito en cuadrado rojo claro.

Una vez enumeradas el conjunto de ellas se confeccionará un cuadrante con todas estas señales en las que también se arrojaran otros datos como el término municipal, tipo, localización en carretera y calle donde han sido instaladas. Por lo tanto, lo más útil y comprensible es hacer un cuadro por pueblos ateniéndose al tipo de diseño en las señales.

Alhaurín El Grande

Tipo de señal	Localización Carretera o Calle
Tipo 1	Cruce MA-307 con A-404 (desde Coín)
Tipo 2	Ctra. de Coín esquina Avda. de Andalucía
Tipo 2	C/ Canilejas esquina Plaza Alta
Tipo 2	C/ Canilejas esquina Plaza Alta
Tipo 2	Ctra. de Cártama esquina C/ 4-Ue-14
Tipo 3	Inicio C/ Iglesias (acceso peatonal) desde Ctra. de Cártama

Almogía

Tipo de señal	Localización Carretera o Calle
Tipo 2	MA-422 desde Málaga
Tipo 3	C/ Calvario (acceso peatonal)
Tipo 2	MA-422 desde Villanueva de la Concepción
Tipo 2	C/ Calvario esquina C/ Concepción

Álora

Tipo de señal	Localización Carretera o Calles
Tipo 1	Cruce rotonda de acceso por A-343 desde Pizarra, con A-7077
Tipo 1	A-343 desde Pizarra, dirección Valle de Abdalajís. (Ronda de acceso a Álora)
Tipo 4	Rotonda Avda. de la Constitución con C/ Cervantes y Avda. Virgen de Flores
Tipo 2	Rotonda Avda. de la Constitución con C/ Cervantes y Avda. Virgen de Flores
Tipo 2	C/ Veracruz esquina C/ Carmona
Tipo 4	MA-441 esquina Camino del Santuario
Tipo 2	Rotonda Avda. de la Constitución con C/ Cervantes y Avda. Virgen de Flores
Tipo 4	Rotonda Avda. de la Constitución con C/ Cervantes y Avda. Virgen de Flores

Cártama

Tipo de señal	Localización Carretera o Calles
Tipo 1	Bifurcación Ctra. de Cártama a la Estación con C/ Mercado
Tipo 5	Bifurcación Ctra. de Cártama a la Estación con C/ Mercado
Tipo 5	C/ Mercado esquina Camino de la Ermita
Tipo 6	Camino de la ermita

Tipo 1	Bifurcación en rotonda A-355 con MA-421 (Ctra. Cártama Pueblo a Estación)
Tipo 1	Bifurcación en rotonda A-355 con MA-421 (Ctra. Cártama Pueblo a Estación)
Tipo 7	Bifurcación Ctra. Cártama Pueblo a Estación con C/ Santo Cristo
Tipo 1	Bifurcación Ctra. Cártama Pueblo a Estación con C/ Santo Cristo
Tipo 6	Bifurcación Ctra. Cártama Pueblo a Estación con C/ Santo Cristo
Tipo 5	C/ Mercado esquina Camino de la Ermita
Tipo 2	C/ Mercado esquina Camino de la Ermita

Coín

Tipo de señal	Localización Carretera o Calles
Tipo 2	Entrada por Avda. Reina Sofía desde Cártama
Tipo 5	Entrada por Avda. Reina Sofía desde Cártama
Tipo 2	Bifurcación Avda. Reina Sofía con C/ Málaga
Tipo 5	Bifurcación Avda. Reina Sofía con C/ Málaga
Tipo 2	C/ Feria esquina C/ Mesones
Tipo 2	Avda. Reina Sofía dirección C/ Vicario
Tipo 5	Rotonda Avda. Reina Sofía con A-355A
Tipo 6	Bifurcación Cruce A-355A con Ctra. de Monda
Tipo 6	Bifurcación Cruce A-355A con Camino de la Ermita (Cruz de Piedra)
Tipo 6	Camino de la Ermita (desvío carril)
Tipo 1	Rotonda A-355 desvío Coín-Alhaurín El Grande
Tipo 1	Rotonda A-355 desvío Coín-Alhaurín El Grande

Pizarra

Tipo de señal	Localización Carretera o Calles
Tipo 8	A-357 desde Campilos (150 m aprox. cruce Pizarra-Álora)
Tipo 8	A-357 desde Málaga (cruce Pizarra-Álora)

Tipo 8	Cruce A-343 con A-6117 (Dirección Pizarra desde A-357)
Tipo 8	Cruce A-6117 con A-343 (Dirección Pizarra desde Álora)
Tipo 1	Rotonda de acceso a Pizarra desde A-357 (Dirección Álora-Valle de Abdalajís)
Tipo 6	Rotonda de acceso a Pizarra desde A-357 (Dirección Álora-Valle de Abdalajís)
Tipo 1	Rotonda de acceso a Pizarra desde A-357 (Dirección Centro Urbano-Cártama)
Tipo 6	Ctra. A-343 esquina C/Reyes Católicos (Dirección Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta)
Tipo 5	C/ Reyes Católicos esquina C/ Francisco Bravo (Dirección Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta)
Tipo 5	C/ Álora Ventorro (antes rotonda dirección Álora)

Valle de Abdalajís

Tipo de señal	Localización Carretera o Calles
Tipo 1	A-343 esquina Callejón de los Molinos (desde Álora)
Tipo 9	A-343 esquina Callejón de los Molinos (desde Antequera)
Tipo 2	A-343 esquina Callejón de los Molinos (desde Antequera)

Finalizado todo este arduo y complicado trabajo previo, desarrollo y ejecución de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce, el Grupo de Desarrollo Rural "Valle del Guadalhorce" llevó a cabo, el día 21 de junio de 2013, en el pueblo de Pizarra unas jornadas formativa y de presentación de la Ruta Mariana. Tal jornada consistió, en un primer momento, en una visita turística-cultural por los templos marianos de la Villa de Pizarra, guiada por el investigador local Cristóbal Márquez Bravo.

A media mañana, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Pizarra tuvo lugar la presentación del material promocional y video del proyecto. Con ambos materiales de difusión, se contribuye a la transmisión nacional e internacional de los caminos que llevan a las iglesias, santuarios y ermitas, inclusive. Asimismo, se ofrecen otros

aspectos de la zona que cuenten con gran atractivo para su promoción turística (aspectos culturales, gastronómicos, o etnográficos, etc.,).

Acto seguido, los allí presentes asistieron a un encuentro científico, consistente en un ciclo de conferencias a cargo del Dr. en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, Juan Antonio Sánchez López con "Valor Artístico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce", el investigador Alejandro Rosas Fernández con "Valor Histórico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce" y Antonio J. Reino técnico de "Turismo Andaluz" con "La Ruta Mariana como recurso turístico".

La Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce también está con y por las nuevas tecnologías pues su acceso web se verifica mediante una pestaña en www.valledelguadalhorce.com, donde se facilita información sobre la ruta, peculiaridades histórico y artísticas de cada uno de los templos, así como de las diferentes festividades para que los visitantes, turistas y peregrinos que deseen organizar su itinerario por Valle, puedan organizarse Pero la ruta también es seguida a partir de nuevos instrumentos tecnológicos, tales son las redes sociales en Youtube, Facebook y Twitter con videos, comentarios y seguimiento de la festividad de cada una de las imágenes marianas.

2.5. Camino Mozárabe de Santiago

En cada momento histórico, los caminos frecuentados para llegar a Compostela han sido muy diversos⁹². En el siglo IX, se extendió por Europa la noticia del descubrimiento de la tumba del Apóstol Santiago, fue entonces cuando comenzó la afluencia de peregrinos por el Cantábrico siguiendo los pasos de Somport y Roncesvalles debido a su proximidad a los territorios dominados por el Islam. A medida que los cristianos conquistaban terrenos a los musulmanes, la ruta se iba desarrollando con infraestructuras y seguridad en torno al Camino Francés y Aragonés en la Edad Media y Moderna. En consecuencia, muchos peregrinos europeos desembarcaron en los puertos de Asturias y Santander para continuar a pie por los Caminos del Norte⁹³.

No obstante, también ha sido significativa la peregrinación que arrancaba en zonas dominadas por los musulmanes. Muchos cristianos que vivían en estas zonas también sentían la necesidad de acudir a venerar los restos de Santiago, y aunque no siempre, les era permitido acudir a Compostela⁹⁴.

Las huellas dejadas por los mozárabes malagueños sobre sus peregrinaciones, brillan por su ausencia, lo cual ha hecho más difícil aún el trazado del Camino Mozárabe de Málaga. De aquí que, las fuentes musulmanas se hagan eco de su importancia. Así pues, en el siglo XIII, *Ibn Dinya* hace reseña acerca de los cristianos que realizaban la peregrinación jacobea, contando que debían acudir a Córdoba a fin de conseguir autorización para desplazarse por el Emirato en dirección a Compostela⁹⁵.

⁹² www.caminomozarabedesantiago.es.

⁹³ CANO, P., *Camino Mozárabe de Málaga: apuntes y cuaderno de campo*, Málaga, Asociación Jacobea de Málaga, 2008, p. 7.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.



15. Puente de las Palomas de época romana que sirvió de paso para el Camino Real de Carlos III de finales del siglo XVIII

Entre los siglos VIII y X la actual provincia de Málaga estuvo enormemente poblada por cristianos que mantuvieron su fe tras la llegada de los musulmanes. Fueron los llamados *musta'rib* arabizados, término del que deriva *mozárabe*. Los *mozárabes* gozaban del estatus legal protector de *dimmies* que compartían con los judíos y debían pagar impuestos de los que estaban excusados los árabes, hechos que forzaron en numerosas ocasiones las conversiones al Islam. A los *mozárabes* se les permitía mantener su religión pero no afanarse en ella, al igual que se les limitaba la construcción de templos. Por eso horadar la roca fue la mejor opción escogida por ellos. El más relevante representante del mozarabismo en Málaga fue *Omar Ibn Hafsun* que entre los años 880 y 928, se estableció en Bobastro (Ardales), donde llegaría a construir la capital de sus dominios, dotarla de sede episcopal y varias iglesias. Incluso trató de conquistar la propia Córdoba, aunque fracasó, siendo ese momento el que supuso el inicio del fin de su revuelta. En la zona del Guadalhorce aún se mantienen dos ermita: Pizarra y Coín⁹⁶.

⁹⁶ BONILLA, A., "El mozarabismo en Málaga: historia y turismo", *Actas del II Congreso Internacional Camino Mozárabe de Santiago*, Mérida, Parlamento de Extremadura, 2013, pp.187-193.

El diseño, desde 1996, del actual Camino Mozárabe de Málaga, empieza en la Iglesia de Santiago de Málaga, pasa por Almogía, Villanueva de la Concepción, Antequera, Cartaojal y Cuevas Bajas. Ya en Córdoba sigue por Encinas Reales, Lucena, Cabra, Doña Mencía, Baena, Castro del Río, Espejo y Santa Cruz hasta la capital del Califato. Desde Córdoba, el Camino continúa hasta Mérida y sigue por la Vía de la Plata hacia Cáceres, Salamanca y Zamora, para continuar por Orense y llegar a Santiago de Compostela⁹⁷.

El camino diseñado por la Asociación Jacobea se relaciona con muchos de los caminos existentes desde época romana hasta tiempos de la Guerra de la Independencia, de ahí, a continuación se expondrán la relación entre el camino actual y los de antaño.

La salida de Málaga hacia el Norte resulta especialmente difícil por la orografía de la provincia y los peregrinos utilizaron forzosamente la Vía Anticaria y otras Vías Romanas, únicos caminos transitados en aquella época que ya han desaparecido en su mayor parte⁹⁸.

El mejor exponente de vías romanas en Málaga lo arroja Carlos Gozalves Cravioto con su obra *Las vías romanas de Málaga*. Al hacer referencia a una de las muchas vías romanas en la provincia de Málaga, destaca una de ellas que, en cierta medida y sobre todo en sus etapas iniciales, tomaba como dirección los caminos que unían Málaga con Antequera, siguiendo la cuenca del río Campanillas hasta llegar a Almogía. Y desde ésta a la carretera actual que lleva hasta Antequera hacia Oscua, para desviarse al oeste y llegar a la zona de Casabermeja y a Aratispi. Y de esta última al Puerto de la Fresnada, finalizando en Antequera⁹⁹.

En el siglo XV la red de comunicaciones era muy extensa. En esta época cabe resaltar, el acceso a Málaga desde distintos puntos de Andalucía. En este sentido, una de

⁹⁷ www.caminomozarabedesantiago.es. CANO, P., *op. cit.*, p. 8.

⁹⁸ CANO, P., *ibidem.*, p. 9.

⁹⁹ GOZALBES CRAVIOTO, C., *Las vías romanas de Málaga*, Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, D.L., 1986, p. 107. SÁNCHEZ SOLER, A., y LUQUE RAMÍREZ, R., "La recuperación del trazado viario romano de Málaga por los ingenieros de caminos del siglo XIX", *Isla de Arriarán*, XXVI, Málaga, 2005, pp. 123-143.

estas vías descuella estas vías, y nombrada como “Camino Real” en los Repartimientos de Almogía, además de pasar por dicha población morisca, debió ser la más concurrida e incluso Hernando Colón la menciona en su *Descripción y Cosmografía de España (o Itinerario)*. Posiblemente, el conocido como Camino Real que unía Almogía con Málaga, tenía la supremacía sobre todo el tránsito arriero que seguía esta vía, más pendiente pero más corta, lo cual favorecía los costes del transporte y aumentaban el número de ventas por un abaratamiento de arrieros que la transitaban¹⁰⁰.

El Camino de la Escaleruera era una vía que unía Málaga con Antequera, partiendo de la capital hacia el Puerto de la Torre, por el antiguo Camino de Antequera, coincidiendo con la comarcal 3310 hasta llegar a la Junta de Caminos. Se cruzaba el río Campanillas para desembocar en la actual carretera que va hacia Almogía, Poco antes de Villanueva de la Concepción, dicha vía sigue a Antequera por el paso de la Escaleruela sirviéndose del paso de la Boca del Asno¹⁰¹.



16. Vista general de la Boca del Asno

¹⁰⁰ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada, Universidad, 1977, pp. 174 y 175. MAYORGA GONZÁLEZ, A., "El Camino de la Escaleruela", *Isla de Arriarán*, 5, Málaga, 1995, pp. 143-150.

¹⁰¹ MAYORGA GONZÁLEZ, A., *op. cit.*

Lo más antaño de esta calzada o Escaleruela era la vía romana de Osqua que comunicaba con Malaca. Ya fue referida por primera vez en el siglo XV y pudo ser idónea para tráfico rodado. De hecho, esta vía romana era conocida y transitada en época musulmana, poseyendo características propias de considerable envergadura, para comunicar con Antequera y Almogía. Esta última población con su castillo islámico, comenzará a cobrar mucha importancia tras la conquista cristiana de Antequera y de los castillos cristianos de Xébar, Cauche y Aznalmara¹⁰².

El Camino Real de Carlos III se creó en el tercer cuarto del siglo XVIII e iba paralelo a las vías romana y medieval. Al igual que las anteriores ya mencionadas, esta ya se empleó para el comercio directo entre Málaga y Antequera, ofreciendo grandes desventajas con respecto a la del Guadalhorce, pues era de menor longitud, a pesar de lo abrupto del terreno, se conseguía economizar el transporte. En este camino ideal pueden distinguirse cuatro zonas: la primera, actual Avenida Carlos de Haya o Camino de Antequera, la segunda, carretera de Almogía, tercera, cuando la carretera de Almogía se separa del antiguo camino real de los repartimientos y, la cuarta, antes de llegar a Villanueva de la Concepción, dejándola al Este pasando por la Boca del Asno¹⁰³.

Uno de los principales caminos en la Guerra de la Independencia (1808-1814) utilizado para carros por el ejército regular era el Camino de Antequera a Málaga por la Boca del Asno. El ejército señalaba los puntos que debían fortificarse y el más cercano a Málaga, era el Puerto Nevado, punto donde el río Campanillas pronunciaba el meandro encerrando una colina que dominaba el río, el camino de Antequera y otras sendas que se dirigían, de entre otras poblaciones, a Almogía¹⁰⁴.

El trazado documentado por la Asociación Jacobea de Málaga incorpora un proyecto de reconocimiento administrativo en el que son participes tres grupos de desarrollo de la provincia de Málaga: Antequera, Guadalhorce y Nororma, junto con la

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ GOZALBES CRAVIOTO, C., "El camino real de Málaga a Antequera, en el siglo XVIII", *Jábega* nº 35, Málaga, Diputación Provincial, 1981, pp. 55-61.

¹⁰⁴ GOZALBES CRAVIOTO, C., "Los caminos de Málaga en la Guerra de la Independencia (zonas de Antequera, Valle del Guadalhorce y Costa Occidental)", en REDER GADOW, M., y MENDOZA GARCÍA, E., (Coords.), *Actas I Jornadas La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*, Málaga, Diputación Provincial, 2002, pp. 115- 144.

Asociación Jacobea de Málaga. Nace así un nuevo producto cultural relacionado y enlazado con la Ruta Mariana del Guadalhorce a su paso por Almogía¹⁰⁵.

Por su parte la Diputación de Málaga, señalizó previamente todo el recorrido, disponiendo una serie de hitos de madera en el camino entre Málaga y Córdoba, para indicar el itinerario oficial, también se utilizó la tradicional flecha con pintura amarilla en distintos puntos, a lo que se une un monolito de granito con el logotipo del Camino Mozárabe en cada municipio implicado.

Igualmente, se ha establecido una red de acogida con albergues de peregrinos de los que se pueden destacar Almogía, Villanueva de la Concepción, Villanueva de Algaidas y Cuevas Bajas.

Los tramos¹⁰⁶ que se han establecido desde Málaga a Antequera son un total de cuatro, los cuales se sintetizan de la siguiente forma:

Tramo 1º Málaga-Junta de los Caminos

Este primer tramo parte de la Iglesia de Santiago, en el centro de Málaga, y se desarrolla siguiendo la antigua ruta de Antequera ("Camino de Antequera"). Abarca varios kilómetros de recorrido urbano hasta llegar a la Junta de Caminos.

Tramo 2º Junta de Caminos-Almogía

Tramo exigente en el que hay que salvar los primeros repechos de los Montes de Málaga. El camino transcurre por la zona de los Núñez, la cortijada de Los Suizos y Arroyo de los Olivos, con subidas y bajadas hasta Almogía. Impresionantes los paisajes y vistas desde las zonas más elevadas. Impacta la aparición de Almogía, literalmente "colgada" o suspendida en las laderas del monte.

¹⁰⁵ BONILLA, A., *op. cit.*

¹⁰⁶ <http://www.caminomozarabedesantiago.es>. *Camino Mozárabe de Santiago. Guía del Peregrino*, Badajoz, Edita CEDER "La Serena", Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Red Rural Nacional, 2013, pp. 82-92.

Tramo 3º Almogía-Villanueva de la Concepción

Continuación del paisaje y orografía de la etapa anterior hasta llegar al río Campanillas, divisando al frente el parque natural de la Sierra del Torcal. Cruce de la carretera y llegada a Villanueva de la Concepción en subida, cruzando previamente el Puente del Horcajo sobre el río Campanillas.

Tramo 4º Villanueva de la Concepción-Antequera

Fácil recorrido por las faldas del Torcal hasta llegar al Puerto de las Escarihuelas, divisándose al fondo Antequera y la Peña de los Enamorados. Exigente bajada de las Escarihuelas, seguido de cómodo acceso a la monumental ciudad de Antequera. Impresionante etapa por su impacto paisajístico y recorrido.

III. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

III. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Durante la Edad Media, el Guadalhorce, al igual que otros puntos de la Península Ibérica, sufrieron un largo tiempo de luchas y conquistas entre los musulmanes que ocupaban los territorios de la comarca y los cristianos que deseaban derrocarlos e invadir las tierras en poder islámico para anexionarlas a sus reinos. Esta suerte de enfrentamientos en la zona del Guadalhorce ocuparía casi todo el siglo XV, para ser más exactos desde 1410 a 1487; en definitiva, setenta y siete años de avatares entre hombres de diferentes religiones, luchando por una hegemonía y concebir su propia “cruzada” bajo las respectivas creencias religiosas.

Aunque el Valle de Abdalajís fue tomado al tiempo de Antequera en 1410, su posición estratégica en tierras limítrofes provocó su retorno a manos musulmanas, para volver a conquistarse por las tropas castellanas a raíz de la definitiva ocupación de Álora. Ésta última plaza, después de sufrir cuatro asedios, fue tomada al quinto en 1484 por Fernando el Católico. Con antelación a esta fecha, ya lo intentaron Alfonso VIII en 1184, los infantes Pedro y Juan como tutores de Alfonso XI en 1319, el Adelantado Diego Gómez de Ribera en 1434 y Enrique IV en 1455. En cualquier caso, este importante triunfo supuso a todos los efectos la simbólica “llave” del Guadalhorce para proceder a la conquista de Málaga. Cártama y Coín lo hicieron conjuntamente al año siguiente, 1485, al tiempo que cayó Alhaurín el Grande. Luego, el baluarte cartameño ejerció de centro de operaciones y estrategia militar para tomar Málaga. Finalmente, Almogía, tras su conquista en 1487, fue alojamiento para los moriscos que allí habitaban, sufriendo los efectos de la conocida revuelta, siendo en 1570 cuando se produjeron los segundos repartimientos.

3.1. El proceso de conquista.

A raíz de la conquista de Antequera, el Infante Fernando mandó tomar los castillos cercanos para poder tener una seguridad total de no estar rodeado del enemigo.

Así, en septiembre¹⁰⁷ de 1410, un grupo de hombres se encaminó a las fortalezas situadas al sur de Antequera y dominantes ante los puertos y laderas de la Penibética, territorio completamente musulmán. Los castillos a los que se dirigieron fueron los del Valle de Abdalajís llamado de Aznalmara, Cauche y Xébar¹⁰⁸.

Desde 1410 hasta 1484, *Hins Almara* (“El Castillo de la Mujer”¹⁰⁹) tuvo un continuo periodo de inestabilidad e inseguridad propiciado por su situación fronteriza a medio camino entre Antequera y Álora. A 20 kilómetros hacia el Norte la primera bajo el dominio cristiano; y a otros tantos al Sur la segunda, con un resistente poderío islámico. Por ello mismo, *Hins Almara* fue pronto nuevamente ocupada por musulmanes hasta que, finalmente, fue anexionada en 1484 ante el fuerte estruendo de la artillería que conquistó Álora.

La vida musulmana transcurrió en *Al-Lura*¹¹⁰ a lo largo de los seis siglos de dominación, y tras cinco intentos de conquista como dijimos, en 1484 fue conquistada. Sin embargo, cincuenta años antes del acontecimiento militar tuvo lugar un acontecimiento: la muerte del Adelantado de Andalucía, Diego Gómez de Ribera, en 1434, al frente de sus tropas que se rindieron ante la ciudad cuando el Adelantado cayó delante de las murallas. Esta dramática escena daría lugar al conocido romance fronterizo anónimo, *Álora la bien cercada*, que ha difundido universalmente el nombre de la ciudad¹¹¹.

¹⁰⁷ ALIJO HIDALGO, F., *Antequera y su tierra 1410-1510. Libro de Repartimientos*, Editorial Arguval, Málaga, 1983, p. 20. BRAVO CONEJO, F., “Aznalmara, de los orígenes al señorío: los comienzos de la Edad Moderna en el Valle de Abdalajís”, *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 115-120. ORTIZ LOZANO, F., *Historia Medieval de la tierra de Málaga. Musulmanes y cristianos en el Valle de Ardales*, Historia del Valle de Ardales III: Baja Edad Media, Olibros, Ardales 2012, pp. 565 y 566. En el artículo de Bravo Conejo aparece la fecha del 8 de septiembre y en la obra de Ortiz Lozano la del 28 de septiembre.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ CABELLO LIGERO, L., “El Valle de Abdalajís entre 1500 y 1808”, *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, 2005, pp. 123-128. SIMONET, F. J., *Descripción del Reino de Granada, Sacada de autores arábigos 711-1492*, Apa-Oriental Press, Ámsterdam, 1979, p. 125.

¹¹⁰ Nombre que recibía Álora en época musulmana.

¹¹¹ “Álora, la bien cercada,/ tú que estás en par del río,/ cercóte el adelantado/ una mañana en domingo,/de peones y hombres de armas/el campo bien guarnecido;/con la gran artillería/ hechote habían un portillo./ Viérades moros y moras/ subir huyendo al castillo;/ las moras llevan la ropa,/ los moros harina y trigo,/ y las moras de quince años/ llevaban el oro fino,/ y los moricos pequeños/ llevan la pasa y

Coincidentemente en esta contienda se toparon, frente a frente, dos importantes personajes de la historia de Álora: por una parte, el derrotado alcaide musulmán, *El Baeci*, quien fue hecho cautivo y no volvería a ella y, por otra, el artífice de la victoria castellana, Luis Portocarrero, quien unos meses más tarde sería el nuevo alcaide y capitán de Álora¹¹².

La campaña de conquista fue emprendida en el mes de junio de 1484, con el único y exclusivo objetivo de cercar y conquistar Álora. Principal novedad fue la incorporación de un importante parque de artillería tirado por un gran número de carros y carretas de bueyes. Así, la conquista de Álora pudo culminarse gracias a la artillería de sitio, invadiendo las defensas de Álora y abriendo muchas brechas¹¹³.

La entrada de los cristianos al castillo se produjo mientras los perdedores recogían sus bienes. Los vencedores pusieron sobre la torre más alta (Torre del Homenaje) la bandera real y el pendón de la Cruzada¹¹⁴ y, por último, el alcaide del castillo hizo entrega de las llaves del mismo a los Reyes Católicos el 22 de junio de 1484 (festividad de San Paulino) en el lugar conocido como la Cruz de Humilladero, muy próximo al Convento de Flores.

el higo./ Por encima del adarve/ su pendón llevan tendido./ Allá detrás de una almena/ quedado se ha un morico/ con una ballesta armada/ y en ella puesto un cuadrillo./ En altas voces diciendo/ que del real le han oído:/ - ¡ Tregua, tregua, adelantado,/ por tuyo se da el castillo!/ Alzó la visera arriba/ por ver el que tal le dijo:/ asestárale en la frente,/ salido le ha el colodrillo./ Sacólo Pablo de riendas/ y de mano Jacobillo,/ estos dos que había criado/ en su casa desde chicos./ Lleváronle a los maestros/ por ver si será guarido;/ a las primeras palabras/ el testamento les dijo”.

¹¹² RUIZ POVEDANO, J. M., “La castellanización de Álora hasta el pleno autogobierno de la villa”. *Conferencia pronunciada en el Colegio Público “Los Llanos” con motivo de la XXV Semana Cultural Andaluza*, Álora, Febrero de 2002. Agradezco a Teresa Conejo Postigo por facilitarme una copia de esta conferencia.

¹¹³ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, Vol. XVII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1989, p. 558.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 560.



17. Toma de Álora en la Sillería del Coro de la Catedral de Toledo, por Rodrigo Alemán entre 1495 y 1498. Foto tomada de Fototeca, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

El panel esculpido entre 1489-1496 por Rodrigo Alemán en la sillería baja de la Catedral de Toledo representa el exterior de la ciudad, con las torres y murallas agujereadas debido a la artillería cristiana. El rey Fernando viste indumentaria de ceremonia y lleva el cetro levantado. Se acerca a una puerta acompañado de su séquito que transporta lanzas, pendones y una cruz. El alcalde del castillo, *Hamete Cordi*, se arrodilla para entregar las llaves, seguido por otros de su misma estirpe, detrás de los cuales se adivinan unos cuantos cristianos. La nota de mayor credibilidad parece darla un caballero subido a su caballo, con una adarva a la espalda, cuya identificación induce a pensar en la posibilidad de que pudiera tratarse del Marqués de Cádiz¹¹⁵.

¹¹⁵ *Idem.*

Las conquistas de Coín y Cártama se llevaron a cabo paralelamente en la campaña de 1485¹¹⁶. El momento crucial en el que Fernando el Católico llegó al Valle del Guadalhorce es referido por los grandes cronistas de un modo particular, por cuanto relatan el acontecimiento con definiciones parecidas aunque con distintos términos, sobresaliendo el que lo designa como "la hermosa entrada"¹¹⁷ por parte de Bernáldez. Ni duda cabe que así sería, pues se debe tener muy presente, insistimos, que Álora tuvo cinco intentos de conquista cristiana en casi todo el siglo XV y su definitiva ocupación significó la llave que le conducía hacia Málaga. Sin embargo, Cártama y Coín eran unos puntos conflictivos bien posesionados para una retaguardia sobre Málaga¹¹⁸. En tantas ocasiones como lo intentaron, y cada vez que franqueaban sus alrededores, Álora suponía un escollo, con lo cual para las tropas cristianas pasar por Álora aliviadas del inminente enemigo fue considerado como un desahogo, además de un refuerzo motivador sin precedentes a la hora de infundir ánimo a los conquistadores para emprender unas nuevas batallas.

El rey ordenó poner centinelas en los caminos próximos a la villa de Coín, con la finalidad de evitar la entrada de musulmanes desde las sierras vecinas, e incluso se planteó la posibilidad de asentar un campamento pero fue inútil por lo escarpado del terreno de las afueras¹¹⁹.

A pesar de la reiterada resistencia de los coíneños, la defensa de la villa fue infructuosa pues a las descargas de lombardas se desmoronaban muros, torres y viviendas del arrabal, con lo cual tuvieron que capitular y se permitió la salida de los arduos defensores, sin causarles daños y pudiéndose llevar sus bienes. Hamet el Zegrí, junto a un grupo de gomerres, pasó entre las filas castellanas y cobrará luego un relevante protagonismo en la defensa de Málaga¹²⁰.

¹¹⁶ GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Ed. Arguval, 1983, Vol. I, p. 378. DUEÑAS CARVAJAL, P., *Cártama 3.000 años de historia*, 1ª parte, Málaga, 2005, p. 244.

¹¹⁷ BERNÁLDEZ, A., *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, en Ed. GÓMEZ-MORENO, M., y MATA CARRIAZO, J., *En la frontera de Granada*, Granada, Universidades de Sevilla y Granada, Colección *Archivum*, Edición Facsímil, 2002, p. 155.

¹¹⁸ GARCÍA GUILLÉN, B., *Coín y el Corregimiento de la cuatro villas de la Hoya de Málaga. Siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 34 y 35.

¹¹⁹ PULGAR, H., *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Edición 1780, p. 245.

¹²⁰ GUILLÉN ROBLES, F., *op. cit.*, p. 381.



18. Toma de Cártama en la Sillería del Coro de la Catedral de Toledo, por Rodrigo Alemán entre 1495 y 1498. Foto tomada de Fototeca, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

La villa de Cártama planteaba más dificultad y por ello tuvieron que reforzar el sitio, con un gran contingente para respaldar a los que ya poseían con el Maestre de Santiago. En esta tesitura, el estruendo de las lombardas era tan tremendo que era escuchado desde Coín¹²¹.

Mientras tanto, el Maestre de Santiago combatía en Cártama muy ferozmente con ataques de lombardas y Fernando el Católico hizo reforzarla¹²² acelerando el cerco. El Maestre y los suyos, intranquilos por la posible venida de refuerzos de Málaga, se propuso intentar asaltar la villa con la misma magnitud bélica y despliegue militar que

¹²¹ *Idem.* BERNÁLDEZ, P., *op. cit.*, p. 157. PULGAR, H., *op. cit.*, p. 246.

¹²² BERNÁLDEZ, P., *op. cit.*, p. 157.

se hiciera en Coín. La situación de Cártama era muy distinta a la de Coín, ya que las defensas fueron superiores y desde su interior se afanaban en reforzarla mientras que los castellanos evitaban en todo momento la salida de la fortaleza¹²³. Aún así, Cártama se vio obligada a rendirse.



19. Toma de Coín en la Sillería del Coro de la Catedral de Toledo, por Rodrigo Alemán entre 1495 y 1498. Foto tomada de Fototeca, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

Si Coín se rindió el 27 de abril, Cártama lo hizo al día siguiente, el 28 de abril de 1485. Y con ambas se doblegaron a la Corona de Castilla, entre otras, Alhaurín el Grande¹²⁴. De esta manera, y después de entregar Cártama al Maestre de Santiago y de

¹²³ DUEÑAS CARVAJAL, P., *op. cit.*, pp. 245 y 246.

¹²⁴ MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.* p. 583.

organizar la ocupación del campamento, el rey Fernando partió para dar vista a Málaga¹²⁵.

Almogía destaca por contar con otras zonas que le eran propias y que jugaron un papel importante en cuanto a la conquista y posterior repartimiento, siendo estos anejos Pupiana y el Campo de Cámara, siendo esta última una zona de campiña dedicada al cultivo de cereales¹²⁶.

Pupiana fue, durante el siglo XV, una aldea musulmana que contaba con tierra fértil y acompañada de un buen clima, lo cual ya le hizo ser considerada por Enrique IV un auténtico vergel. Por desgracia, sufrió daños importantes ocasionados por las talas depredadoras efectuadas por las tropas cristianas desde 1407 hasta 1485¹²⁷.

Pasaron años de tranquilidad, hasta que las huestes de los Reyes Católicos iniciaron nuevas y duras incursiones en 1484 con talas de duración de cuarenta días en la que arrasaban todo a su paso. Y, después de conquistar Álora ese mismo año, las talas y quemas prosiguieron, empobreciendo cada vez más a los musulmanes. Con lo cual, tras la conquista de Coín y Cártama en 1485, cayó Pupiana con la huída para siempre de los que la poblaban¹²⁸ quienes, en su mayoría, se refugiaron en Almogía que no fue rendida hasta 1487.

En efecto, esto sucedió cuando dos años más tarde, y tras la conquista de Vélez-Málaga por Fernando el Católico con su gente, la fortaleza de Almogía junto con otras de toda aquella comarca se rindieron, pasando así a rendir sumisión a los Reyes

¹²⁵ PULGAR, H., *op. cit.*, p. 247.

¹²⁶ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada, Universidad, 1977, p. 448.

¹²⁷ MAYORGA GONZÁLEZ, A., “La aldea deseada por Rey”, *Isla de Arriarán*, XXII, Málaga, 2003, pp.77-83.

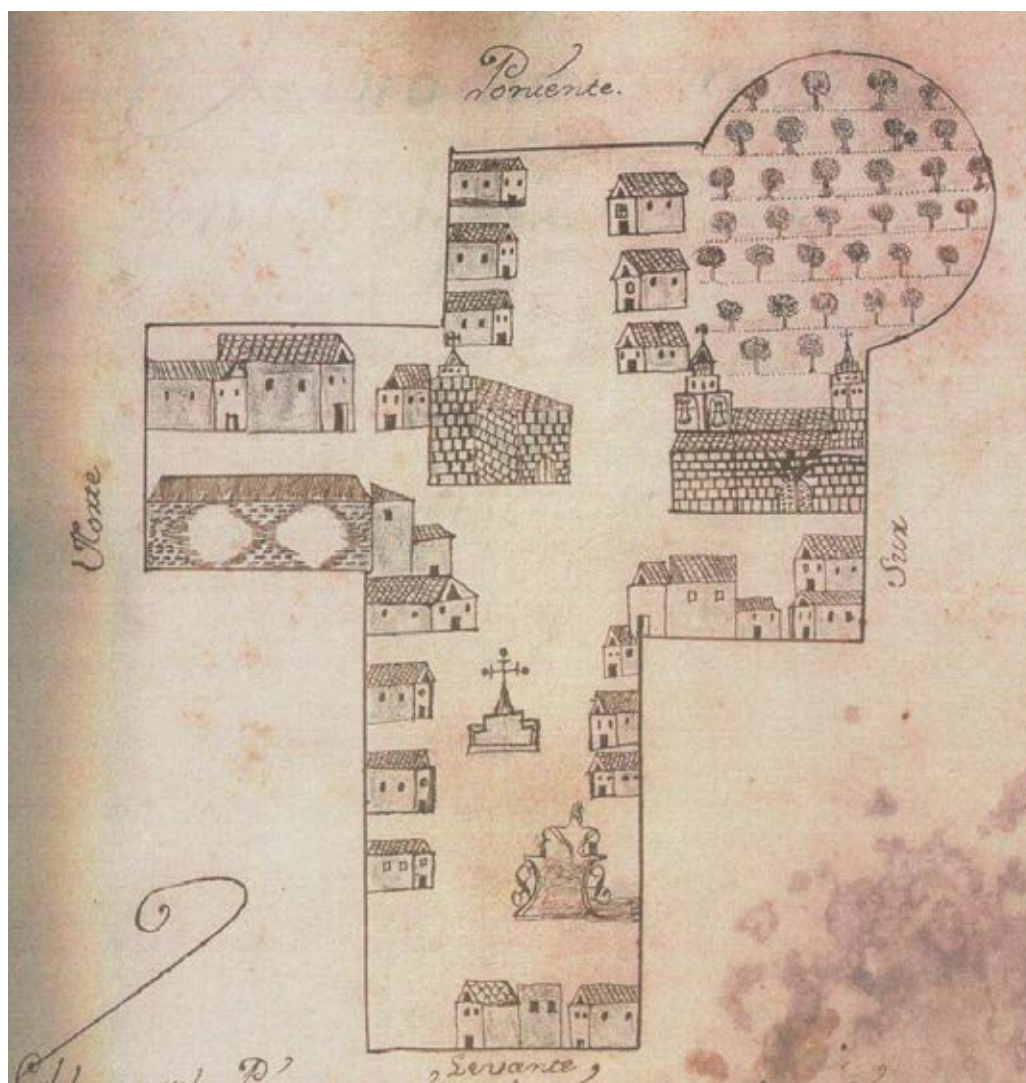
¹²⁸ *Idem*.

Católicos¹²⁹. Precisamente, un acto de sumisión significativo lo protagonizaron los alfaquies de estos lugares, quienes comparecieron ante el rey prestándole juramento, expresando que tanto ellos como sus descendientes serían siervos de los Reyes Católicos y de sus sucesores. Asimismo, les obedecerían y cumplirían sus mandamientos, sin olvidar pagar todos los tributos y rentas que, hasta ese momento, estaban librando al Reino de Granada.

¹²⁹ GOZALBES CRAVIOTO, “El castillo de Almogía: Notas para su estudio”, *Jábega* nº 32, 1980, pp. 13-20. PULGAR, H., *op. cit.*, p. 299. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada. Descripción del Reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, Ed. Marín Ocete, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1934, 142.

3.2. Los Repartimientos

Los Repartimientos, llevados a cabo por el Bachiller Juan Alonso Serrano en el Valle de Abdalajís en 1492, supusieron de hecho la creación de la población actual. El mayor beneficiado de las propiedades de este término fue un ciudadano de Antequera llamado Juan de Eslava¹³⁰.



20. *La Pizarra* según el Catastro del Marqués de la Ensenada de 1751. Archivo del Museo Municipal de Pizarra

¹³⁰ CONEJO MIR, J., *Historia de la Villa del Valle de Abdalajís*, Málaga, 1977, p. 65. El autor tomó esta transcripción de documentos de un manuscrito de 1858 del Archivo de los Padilla-Eslava, en el que se recogía la reproducción de varios traslados de documentos originales, ya desaparecidos, pertenecientes a los años 1492, 1496 y 1559. Folio 153.

Una vez conquistado el castillo de Álora y la villa en manos castellanas, se procedió a transferir competencias al alcaide y se adjudica a Luis Portocarrero¹³¹. El 28 de agosto de 1492 se celebran los segundos repartimientos de la villa de Álora con el Bachiller y Corregidor Juan Alonso Serrano. Así pues, los vecinos vivían en su mayoría en las viviendas y solares que envolvían la antigua muralla¹³² y sólo quince de ellos se repartieron extramuros; estos, estaban a un lado del pilar de la villa y los otros, desde donde comienza la bajada por el camino de la cuesta¹³³, o lo que se puede identificar hoy día con calle Toro.

La Pizarra no existía en modo independiente como tal, y sus terrenos, en cuanto al asunto que nos ocupa, serían parte de los de Álora. No obstante, la fundación del Lugar de la Pizarra no sería una realidad hasta finales del siglo XV cuando Diego Romero, vecino y regidor de la ciudad de Málaga, edifica sobre un agreste paraje poblado de palmas y cañas un cortijo y una iglesia, formando la *Alcarria de la Piçarra*¹³⁴.

Juan de Céspedes fue el primer alcaide cristiano que tuvo Cártama¹³⁵ y la custodia y salvaguarda le fue confiada al Maestre de Santiago. Además, desde ella se examinarían con miras las querellas internas de Málaga¹³⁶. Los Repartimientos de Cártama tuvieron lugar el 23 de diciembre de 1493 por el Bachiller Juan Alonso Serrano, teniendo como objetivo mejorar el primer repartimiento¹³⁷.

¹³¹ RUIZ POVEDANO, J. M., *op. cit.*

¹³² RUIZ POVEDANO, J. M., “Transformación del paisaje urbano y territorial de Álora al final de la Edad Media”, *Jábega* nº 88, Málaga, Diputación, 2001, pp. 3-17.

¹³³ BEJARANO PÉREZ, R., *Los Repartimientos de Álora y Cártama*, Málaga, Ediciones del Aula de Cultura de Peña Malaguista, 1971, p. 35.

¹³⁴ ROSAS FERNÁNDEZ, A., “La Edad Moderna en Pizarra”, *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 77-90.

¹³⁵ DUEÑAS CARVAJAL, P., *op. cit.*, p.249.

¹³⁶ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *op. cit.*, p. 78.

¹³⁷ BEJARANO PÉREZ, *op. cit.*, pp. 111-114.

La atalaya coineña quedó totalmente destruida y vacía de los que vivían en ella, y, por tanto, tuvo que ser repoblada por nuevos pobladores venidos en su mayoría de la Baja Andalucía. Los Reyes Católicos encargaron el sistema de repartimientos de casas y tierras a Luis de Escobar en 1488 y, desde la conquista hasta entonces, los campesinos mudéjares habían estado labrando las tierras¹³⁹.

Ante la incapacidad de adelantar trabajo de repartimientos en la persona de Luis de Escobar, sería ayudado para tal efecto por Lope de Partearroyo. Las continuas ausencias del primero y el reparto del segundo ocasionan continuas quejas a los reyes por parte de los coineños. La tensa situación creada obligaría, en 1492¹⁴⁰, al Bachiller Serrano y al repartidor de Málaga, Rodrigo de Alcaraz, a desplazarse a Coín y reparar las restituciones de los repartos de propiedad¹⁴¹.

Una vez que la ciudad de Málaga fue conquistada, Alhaurín, mediante Real Cédula de los Reyes Católicos concedida el 25 de junio de 1501, y que venía a ratificar la ya dada en Murcia en junio de 1488¹⁴², acomete sus repartimientos. De hecho, con fecha de 1488 se encarga a Luis de Escobar, igual que ocurriera en Coín, el repartimiento de casas y bienes raíces en Alhaurín y Fadala, donde se habían empezado a establecer gentes diversas sin control de ningún tipo¹⁴³.

Y sucede como en Coín. Ante el retraso del repartidor en cuestión, el Bachiller Serrano se ve obligado a desplazarse para proceder a ordenar los asuntos concernientes a la repoblación. Una vez oídas las quejas de los vecinos, se rehace el Repartimiento anterior de todos los bienes, exceptuando las casas. La mencionada visita de Serrano fue

¹³⁹ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *op. cit.*, pp. 92 y 93.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 94. GARCÍA GUILLÉN, B., *op. cit.*, p. 41.

¹⁴² PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande durante el Antiguo Régimen. Aproximación a la Religión y la religiosidad de la comarca del Valle del Guadalhorce entre los siglos XV y XIX", *Actas de los Cursos XIV y XV de Perfeccionamiento del Profesorado, Historia del mundo Contemporáneo e Historia y Arte de Andalucía en el XVIII, IV Premio Hespérides*, Cádiz, Asociación de profesores de Geografía e Historia de Bachillerato de Andalucía, Hespérides, Diputación de Cádiz, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, Dirección General de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado, Obra Social Caja San Fernando, 2006, pp. 217-274.

¹⁴³ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *op. cit.*, p. 93.

el 5 de marzo de 1492 y fue rápida, pero se ve obligado a acudir a la villa cada año pues así le son asignados como deberes de corregidor¹⁴⁴.

Una de las personas destacadas a las que se les practicó el repartimiento fue al propio alcaide de la fortaleza Mosén Pedro de Santiesteban, otorgándole bienes que ascendían a 137.000 maravedíes en 1487. Estos bienes serán aumentados tres años más tarde, pues los Reyes Católicos le otorgaron 10 caballerías en las que se incluían un corral conocido como el Colmenar del Rey, localizado en el Campo de Cámara almogiese¹⁴⁵. En la actualidad se conoce un cortijo de la zona por el nombre de Monsanpedro en honor a su primer dueño¹⁴⁶.

El caso de Almogía es el único en la provincia de Málaga en el que el reparto se hace casi exclusivamente entre la población mudéjar¹⁴⁷. Por este motivo, sufrió la rebelión de los moriscos en la segunda mitad del siglo XVI y será el factor que, a la postre, condicionó la expulsión, por parte de Felipe II, de los últimos descendientes de la población islámica que habitaban en el territorio del Valle del Guadalhorce¹⁴⁸.

La decisión de la Corona de deportar a los moriscos de Almogía en 1570 provocó que quedaran instalados en la localidad de Alcántara en la provincia de Cáceres¹⁴⁹. Desde entonces, se marcará un cambio definitivo en la implantación de la religión cristiana en la Villa. Tras la revuelta de los moriscos y su expulsión, llegarían a la Villa cuarenta nuevas familias de cristianos viejos que recibirían la mayor parte de las propiedades agrícolas enajenadas¹⁵⁰.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 522

¹⁴⁶ GONZALBES CRAVIOTO, C., *op. cit.*

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Edad Moderna en Almogía: aproximación histórica y notas para su estudio", *Guadalhorce, Del Medieval a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 131-154.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ MORENO MORENO, F., *Almogía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía (siglos XVI-XIX)*, Málaga, Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz, Santo Entierro, Nuestra Señora de los Dolores y María Santísima de Concepción y Lágrimas, Hermandad de

Enlazando con este último aspecto, y en referencia a las personas que ya eran cristianos viejos de Almogía y que en ella permanecieron, debe hacerse alusión al vecino llamado Pedro Infantes "el mozo" pues era hijo de Pedro Infantes "el viejo" y que había ocupado el cargo de único Alcaide de la Hermandad en la villa, habiendo sido designado por el cabildo el 1 de febrero de 1555¹⁵¹.

Existe un documento bastante amplio y extenso que es el Libro de Apeo de la Villa de Almogía, acerca de los segundos repartimientos de la nueva repoblación tras la revuelta de los moriscos¹⁵².

Culto y Procesión de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora de la Soledad y Niño Jesús, Francisco Moreno Moreno, Gráficas Anarol, 2011, pp. 30.

¹⁵¹ *Idem.* (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 105, Leg. 14, doc. 2. PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Edad Moderna...", *op. cit.*

¹⁵² MORENO MORENO, F. y CARO MAYORGA, M., *Almogía: entre moriscos y cristianos. Libro de Repartimientos de la villa tras la expulsión de los moriscos*, Málaga, Diputación, 2008, pp. 38-40.

3.3. Devociones marianas en los inicios de la cristianización: imágenes y centros de culto

En los albores del siglo XV la propiedad de las tierras del Guadalhorce cambió de dueños, produciéndose al mismo tiempo la puesta en escena y generalización de otra cultura religiosa diferente a la precedente: la cristiana. Tras el afianzamiento de la empresa repobladora, los centros edilicios de culto y la veneración mariana adquieren un papel importante dentro de la Villa. Así pues, nos parece necesario plantear a continuación cómo se produjo la implantación y cómo se desarrollaron los principios del culto a María en sus diferentes advocaciones en los templos de cada población.

Así las cosas, en **Alhaurín el Grande** los Reyes Católicos mandaron edificar el principal templo cristiano, con dignidad parroquial, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación e hicieron donación al mismo de la imagen de **Nuestra Señora de Gracia** como patrona de la Villa y sagrada titular del templo¹⁵³. Esta imagen anónima y de donación real, estaba datada a finales del siglo XV, para ser más exactos en 1485, aunque otros autores dicen que la donación se pudo efectuar en 1487¹⁵⁴. Desgraciadamente, fue destruida en actos bélicos de 1936, siendo la actual obra encargada a Francisco Palma Burgos en 1937.

Tradicionalmente, la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación viene fechando la finalización de su fábrica en 1553, durante el reinado de Felipe II. La actual estructura arquitectónica, dividida en tres naves, podría datar de 1518-1541¹⁵⁵. Hasta estas fechas, el templo quedó sin concluir marcando sus límites hasta el crucero, inexistente por aquel entonces. La ampliación de 1863 la desposeyó de su aspecto primitivo, dotándola de crucero, presbiterio, sacristía y salones¹⁵⁶.

¹⁵³ CASTILLO BENÍTEZ, J., *Historia de la Villa de Alhaurín el Grande (Málaga)*, Alhaurín el Grande, Ayuntamiento, 1984, p.51.

¹⁵⁴ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Nuestra Señora de Gracia, Patrona de Alhaurín el Grande, V Centenario (1487-1987)* Alhaurín el Grande, Imprenta Leiva, 1985, pp. 17-19.

¹⁵⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín..." *op. cit.*

¹⁵⁶ Hoja impresa el 1 de Noviembre de 1910, cuyo autor era Gabriel Pérez Benítez, antiguo Párroco de Alhaurín. Este documento es propiedad de José Solano López. PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 21-



22. Primitiva imagen de la Virgen de Gracia de 1487, destruida en 1936. Foto tomada de *Nuestra Señora de Gracia, Patrona de Alhaurín el Grande, V Centenario (1487-1987)* de Manuel Pérez Fernández

Desde que se erigiera la Iglesia Parroquial de la Villa de **Almogía** siempre ha mantenido la advocación de la **Nuestra Señora de la Asunción**, si bien no se tiene constancia de imagen titular del templo alguna depositaria de dicho título. En las fuentes consultadas, particularmente acerca de la religiosidad popular en Almogía, solo tenemos constancia como tal de la imagen que se venera en el Altar Mayor de la iglesia, pieza seriada y sin interés artístico, relativamente moderna por cuanto data de 1938.

La Asunción es una advocación en auge en la Edad Media, al tratarse de un tiempo de controversia mariana. Entre otros aspectos sobresalen los intentos por demostrar el carácter excepcional de la Virgen afirmando que, efectivamente, fue asunta en cuerpo y alma al cielo, algo que desde hacía muchos siglos atrás la piedad popular respaldaba¹⁵⁷.



23. Virgen de la Asunción de Almogía, 1938. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

La primitiva parroquia de Almogía fue erigida sobre la mezquita. En cambio, el nuevo templo se ubicaría en un lugar intermedio entre el Barrio Alto y el Bajo, de origen musulmán y morisco o asiento de cristianos viejos y nuevos pobladores,

¹⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor artístico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.

respectivamente¹⁵⁸ La construcción de la nueva iglesia parroquial de la Villa vino de la mano del arquitecto mayor de la catedral Diego de Vergara (1499-1583), hacia el año 1552, la misma época en la que le fue adjudicada la obra catedralicia, trabajo que compaginaba con sus colaboradores en las parroquias de la provincia¹⁵⁹.



24. Virgen de Flores de Álora, 1502. Foto Archivo Hermandad Virgen de Flores

Los repobladores cristianos de **Álora** procedían de Cumbres Bajas y Encinasola y fueron ellos los responsables de edificar la ermita. Estos solicitaron a la reina una imagen de la Virgen para venerarla en el nuevo edificio, si bien la misma debía adquirir la advocación de **Nuestra Señora de Flores** porque en Encinasola contaban con una sagrada imagen con igual título¹⁶⁰. A tal efecto, los Reyes Católicos encargaron en Sevilla la talla de la Virgen de Flores. Una vez concluida, el alcaide de Álora fue a dicha ciudad donde recibió, en los Reales Alcázares, de manos de los propios reyes, la

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Diputación Provincial, Málaga, 1966, vol. I, p. 96.

imagen en 1502¹⁶¹. El asentamiento militar, la repoblación por los habitantes de Encinasola y el aliento de los Reyes Católicos como mecenas, estimularon el origen y el fervoroso respaldo popular de la sagrada titular bajo la advocación de Flores.

El complejo conventual de los Padres Franciscanos en Álora, bajo la misma advocación de Nuestra Señora de Flores, ha conocido tres fechas o momentos cruciales que modificaron y aquilataron su arquitectura e historia: la erección de la primera ermita entre finales XV y principios del XVI, la anexión de la estructura conventual en los años primeros de la década de 1590 y la ampliación barroca efectuada en el siglo XVIII, atestiguada por las fechas de 1736 en la espadaña y 1745 en el camarín.

La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Álora se construyó desde 1600 a 1699, habiendo sido consagrada por el Obispo de Málaga, Bartolomé Espejo y Cisneros. La primitiva parroquia estaba en la fortaleza sobre la mezquita, pero el aumento de la población propició la necesidad de contar con una nueva fábrica. Ésta es la razón por la que suele atribuirse a Pedro Díaz de Palacios la dirección y culminación de esta obra. Él era maestro mayor de las obras de la catedral de Málaga desde el 19 de junio de 1599, en que sucedió a Diego de Vergara hijo, supervisando y dirigiendo por este motivo muchas obras del Obispado de Málaga.

Según la leyenda, la Virgen se apareció milagrosamente en **Cártama** a un pastor. Dicha manifestación o hierofanía mariana rodeó la construcción de la ermita de **Nuestra Señora de los Remedios** en ese particular lugar. Históricamente, el recinto quedó establecido bajo la advocación de la Virgen de la Encarnación, de los Reyes o del Monte en Cártama, en un período que abarca desde la llegada de los Reyes Católicos a

¹⁶¹ BOOTELLO MORALES, A., “Apuntes Históricos de Álora”, *Hojita Parroquial* de Álora nº 232. Escritos de los monjes franciscanos de Álora sobre la fundación del convento y origen de la Virgen de Flores. Estos documentos se conservan en el Convento franciscano de Estepa (Sevilla) y han llegado a nuestro poder unas fotocopias, pero no la referencia exacta dentro del archivo del convento estepeño. Códice Iñiguez-Centuria Bética, pp. 174-180 del Archivo Provincial de la Bética, facilitado por Fray Antonio López Mayo y Regino Bootello Miralles.

finales del siglo XV. Sin embargo, posteriormente tendría lugar un acontecimiento que marcará la historia de la Virgen hasta el presente: la epidemia de peste¹⁶².



25. Virgen de los Remedios de Cártama, finales del siglo XV. Foto de Juan Gutiérrez del Blog atalayadecartama

En efecto, corría el año de 1579 cuando una espantosa epidemia de peste devastaba la provincia, el Guadalhorce y Cártama. La mortandad era grande hasta que alguien sugirió la idea de sacar en procesión a la Virgen del Monte, rogando que cesaran las muertes. Y al procesionarla cesó la enfermedad, siendo aquí cuando se produce el cambio de advocación, pues, desde entonces, la Virgen del Monte fue aclamada como liberadora de la peste y remediadora de todos los males, pasando a conocerse, y ya de manera definitiva, con el nombre de Virgen de los Remedios.

¹⁶² (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., Tradición y devoción de Cártama a la Virgen de los Remedios", *Actas del Congreso Nacional sobre la advocación de Ntra. Sra. de los Remedios: historia y arte*, Aguilar de la Frontera, Ayuntamiento, Córdoba, Diputación, Cofradía de los Remedios, 1995, pp. 147-162.

La ermita de la Virgen de los Remedios constata su existencia desde finales del XVI o principios del XVII pero fue a partir del Setecientos cuando sería remodelada y ornamentada hasta adquirir el aspecto con el que hoy se le conoce, hasta convertirse en uno de los ejemplos arquitectónicos de estética barroca más completos de la provincia.

La Iglesia Parroquial de San Pedro de Cártama se edificó entre 1493 y 1502; en la primera data se le cedieron los terrenos y en la segunda se consagró. El templo emerge en un lugar privilegiado dentro del casco urbano de la población y alrededor de ella fue configurándose la población de la Edad Moderna cartameña.



26. Virgen de la Fuensanta de Coín, finales del siglo XV. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

Acerca del hallazgo milagroso en **Coín** de una imagen de la Virgen por un pastor no se puede dar certeza en cuanto a años concretos, sino que el suceso debió acaecer a finales del XV o muy a principios del XVI¹⁶³. La advocación de **Nuestra Señora de la Fuensanta** está totalmente clara en cuanto a su justificación denominativa y dimensión socio-antropológica y, por supuesto, religiosa: la imagen apareció en una cueva de la que mana una fuente de agua pura y limpia, de ahí el título de “Fuente Santa”, aunque en un grabado de 1716¹⁶⁴ se lee y da noticias de la advocación, al parecer acogida desde un primer momento como Nuestra Señora de la Consolación.

La ermita de la Fuensanta constituye uno de los edificios más representativos de Coín no sólo por su interés histórico-artístico sino por su marcado valor etnológico. Su origen se remonta a fines del siglo XV, fecha en la que fue descubierta una imagen arzonera de la Virgen en una cueva en el Partido de Pereila. El marcado carácter sagrado de la imagen de la Fuensanta y su aura trascendente consiguieron que comenzara a ser venerada en la misma covacha en la que fue hallada, donde fue residenciada al efecto un pequeño oratorio que, en la segunda mitad del siglo XVII se amplió, integrando la primitiva ermita en la zona de la cabecera. Sin embargo, fue la reforma dieciochesca la que determinó la estética y dimensiones de la Fuensanta, al añadir un atrio a los pies y un camarín barroco en la cabecera, por lo demás desmesuradamente decorado. A fines del XIX se alteró nuevamente la imagen del templo, al suprimirse absurdamente el retablo barroco que precedía al camarín y disponerse capillas-hornacinas en la nave.

Con el levantamiento de los edificios religiosos en la Villa de Coín, los Reyes Católicos erigieron sobre la mezquita musulmana, la Iglesia Mayor dedicada a Santa María de la Encarnación, pero muy pronto ésta quedó relegada a un segundo plano en 1489, al ordenarse la fábrica parroquial de San Juan Bautista. La razón por la cual Santa

¹⁶³ MORENO MALDONADO, J., .., "Noticias sobre la imagen de Ntra. Sra. de la Fuensanta", en *Novena a la Asunción de la Santísima Virgen, bajo el título de Nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de Coín*, Málaga, Tip. de J. Trascastro, 1903, p. X.

¹⁶⁴ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín. Memoria Fotográfica (1900-1962)*, Coín, G. A. Ediciones Coincidentes, Diputación de Málaga, 2000, p. 39.

María perdió protagonismo en menoscabo de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista fue por el desmesurado aumento de la población que, en este caso, ya fue augurado por los propios Reyes Católicos¹⁶⁵.

Coín, sede vicarial y segundo foco episcopal de la provincia, conserva en su patrimonio la parroquia de San Juan dentro del modelo de las iglesias columnarias con planta basilical, brillantemente instaurado en la diócesis malacitana con la Real Colegiata de Santa María, en Antequera¹⁶⁶. La fábrica coineña, de mediados del siglo XVI, se debe al prelado malacitano fray Bernardo Manrique y sigue una tradicional planta de tres naves, sin crucero y cabecera plana¹⁶⁷.

En el Lugar de La **Pizarra**, en 1566, y siempre según la leyenda, al hundirse un tabique de adobe se encuentra una hornacina que alberga una talla de Santa María de la Concepción. La imagen fue enviada al entonces obispo de Málaga, Francisco Blanco Salcedo, el cual conocedor del deseo de los lugareños de retenerla, la devuelve y manda erigir una ermita en el lugar donde apareció.

Se venía fechando cronológicamente la imagen de la **Nuestra Señora de la Fuensanta** como una obra del siglo XVII, pero a raíz de la restauración acometida en 2012, en virtud de las características formales de la talla, se ha fechado su ejecución en torno a los años 1720-1730, encuadrando su estilo en el círculo malagueño. Según el Dr. Juan Antonio Sánchez López su autoría podría deberse al discípulo de Pedro de Mena, el escultor Miguel Félix de Zayas, atribución que adquiere mayor peso, al ser éste, cuñado del administrador de los Marqueses de Valdesevilla, siendo por tanto esta imagen la que, por motivos desconocidos, sustituyera a la primitiva¹⁶⁸.

¹⁶⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981. p. 387. GARCÍA AGUERA, J. M., *op. cit.*, p. 227.

¹⁶⁶ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 91.

¹⁶⁷ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

¹⁶⁸ Agradezco a Alejandro Rosas pues él barajó esa hipótesis. MÁRQUEZ BRAVO, C., “La devoción a la Virgen de la Fuensanta a través del tiempo”, *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de*



27. Virgen de la Fuensanta de Pizarra, 1720-1730. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

La Ermita de la Fuensanta fue construida en el siglo XVI sobre una antigua iglesia mozárabe semirrupestre eremítica que, según los expertos, se podía fechar en los siglos IX-X. Su única nave fue restaurada a principios del siglo XVIII mientras que la fachada actual, de estilo neogótico, data de la primera década del siglo XX, estando rematada en una espadaña con la campana.

La Iglesia de San Pedro Apóstol radica su origen a finales del siglo XV. El primitivo edificio fue construido por Diego Romero, el fundador del Lugar de la Pizarra, para atender espiritualmente a sus colonos y sirvientes¹⁶⁹. Este templo parroquial no es el original, sino el resultado de una serie de modificaciones y ampliaciones. La primera de ellas se debió a un aumento de población en 1646

celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra. Pizarra, 2004, inédita.

¹⁶⁹ MÁRQUEZ BRAVO, C., "Ruta Mariana en el pueblo de Pizarra", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.

sobrepasando el vecindario los 200 vecinos. Este aumento demográfico hace que el antiguo templo quede pequeño y sobre el mismo solar se construye parte del edificio actual.

La imagen de **Nuestra Señora de los Dolores de Valle de Abdalajís** es de autor anónimo y posiblemente proceda del círculo sevillano de imaginería del siglo XVIII. Concebida, desde un principio, bajo el tipo iconográfico de busto de Dolorosa devocional, llegó hasta el Valle gracias a los Condes de los Corbos, herederos de la Casa de Padilla, fundadores de la Villa de Valle de Abdalajís a principios del siglo XVI.

A finales del siglo XVII el busto cambió y trastocó su fisionomía y función iconológica para las que fuera concebido desde un principio, transmutándose de imagen de devoción y culto privado para los Condes a imagen procesional en la iconografía Dolorosa. Este hecho ocurrió de la mano de un imaginero antequerano que la transformó en imagen de vestir, en el periodo comprendido entre los años 1750-1780¹⁷⁰. Tras su restauración, la imagen fue donada a la Parroquia del Valle, situándose desde entonces su camarín, a la derecha del Altar Mayor¹⁷¹.

La edificación de la Iglesia de la Villa fue posible gracias al Arcediano de Ronda, Lorenzo de Padilla. En 1539 dio comienzo la implantación de los primeros cimientos para el templo en la antigua Fuente del Nogal, hoy Fuente de Arriba, junto a la Plaza Virgen de los Dolores. Pero el emplazamiento de la misma cambió y, en 1554, la Vicaría de Antequera dio licencia para su construcción, erigiéndose en Parroquia el 4 de mayo de 1566 por el Obispado de Málaga¹⁷².

¹⁷⁰ La Hermandad ofrece estas fechas aproximadas de la llegada de la Virgen al templo, por el periodo de tiempo comprendido en la ampliación de la Parroquia de San Lorenzo, en la que se incluían la construcción de un camarín para la imagen. La ampliación y remodelación de la Parroquia puede datarse entre 1725 y 1799, según asegura Conejo Mir.

¹⁷¹ (A)rchivo de la (H)ermandad de la (V)irgen de los (D)olores, *Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís*.

¹⁷² CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *El Patrimonio Arquitectónico Histórico de Interés Local de la Villa del Valle de Abdalajís*, Sevilla, 1983, p. 15.



28. Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís, 1750-1780. Foto Archivo Hermandad de la Virgen de los Dolores

IV. ALHAURÍN EL GRANDE. VIRGEN DE GRACIA

IV. ALHAURÍN EL GRANDE. VIRGEN DE GRACIA

4.1. Religiosidad popular

Entre 1500 y 1700, en la Villa de Alhaurín el Grande, se constatan tres calles: Real, Ancha y Nueva, entre corrales y corralejas, solares, adarves y un arrabal. El núcleo comercial y administrativo se concentrará desde el siglo XVI en Plaza Baja, y llegado el siglo XVIII se aglutinará en torno a la Parroquia, el Ayuntamiento, el Pósito Público, el Palacio de la Casa de Montellano y el Hospital de Santa Catalina. Así pues, la plaza principal del villazgo fue a la vez el centro religioso, comercial y administrativo, prototipo muy en boga en la Edad Moderna. De este conglomerado urbanístico surgirían Las Cuatro Esquinas o cruce de caminos de las calles Real, San Sebastián y Puerta de la Villa, que se convertirá en lugar de confluencia de caminos y en futuro eje de importantes calles que posteriormente darán origen a vías fundamentales para el pueblo: San Sebastián o Camino de Coín, Puerta de la Villa o Camino de Antequera, Álora y Cártama, calle Rosales y callejón López, camino de Málaga y calle de la Cruz, Camino de Mijas y Fuengirola¹⁷³.

Alhaurín el Grande se caracteriza por su orografía escalonada. Por ello, las nuevas calles surgidas desde el siglo XVII acusan su descenso escalonado, equivalente a las curvas de nivel. Destacan en la parte baja: Rosales, San Sebastián, Nueva y Camino de Coín; en el área más alta: Cruz, Plaza Alta, Convento y Camino de Mijas. Ambas vías en paralelo son atravesadas por ejes transversales: Cilla Real, Cantarranas, Molinos Abajo, Piedras, Callejoncillo que harán en este siglo XVIII y, sobre todo en el XIX, que la Plaza Alta se convierta en competidora de la Plaza Baja como núcleo comercial y, pasado el tiempo, también en distribuidora del tráfico y centro de atracción de los distintos caminos a que las calles transversales se han unido¹⁷⁴.

El escudo de armas de la Villa de Alhaurín el Grande se ubica actualmente en la fachada de la Casa Consistorial, sin embargo, su inscripción aporta una interesante

¹⁷³ BURGOS MADROÑERO, M., "Alhaurín El Grande: su historia más antigua", *Jábega*, nº 34, Málaga, Diputación, 1981, pp. 71-80.

¹⁷⁴ *Idem*.

información sobre la construcción del edificio en el que originalmente se ubicó: el antiguo Pósito de Alhaurín el Grande construido en 1609¹⁷⁵.

"ESTA OBRA MANDO HAZER ESTA VILLA POR ACVUERDO DE LA CIVDAD DE MALAGA SIENDO ALCALDES ORDINARIOS DE ESTA VILLA LAVRECIO ROMERO I DIEGO SAHES DE ARADA ACABOSE AÑO 1609".



29. Escudo heráldico de Alhaurín el Grande. Archivo Ayuntamiento de Alhaurín el Grande

¹⁷⁵ Programa de Feria, Alhaurín el Grande, Ayuntamiento, 2014, p. 4.

Heráldicamente, aparece cuartelado, con la representación de dos leones rampantes y dos torres, símbolo de las coronas de Castilla y de León. A su alrededor se encuentra el Toisón de Oro¹⁷⁶, merced de Carlos I por su fidelidad ante la Guerra de las Comunidades. Lo abraza un águila imperial bicéfala coronada, utilizada por la dinastía de los Habsburgo como símbolo de la unión del Sacro Imperio Romano Germánico con la Monarquía Hispánica.

La ermitas edificadas en las salidas de la población, como centros de atracción, para el umbral decimonónico ya habían quedado dentro del casco urbano: San Gaudencio, Cristo de las Agonías, San Antonio Abad y San Sebastián.

4.1.1. Ermitas y congregaciones religiosas

San Gaudencio¹⁷⁷, ermita edificada en 1790¹⁷⁸ por Diego Fernández de Medina para depositar en ella el cuerpo del Santo Martir Gaudencio. El promotor había solicitado de Pío VI ubicar en ella esta reliquia desde principios del siglo, en medio de su altar mayor y al pie de su camarín, donde se veneraba igualmente una hermosa Virgen de los Dolores. La concesión de este Santo Mártir fue por una gracia especial no común a personas particulares; pero la piedad del fundador halló acceso ante S. S. y el cuerpo de San Gaudencio extraído de las catacumbas de romanas. Esta ermita fue demolida en la década de los ochenta del pasado siglo.

Ermita del Cristo de las Agonías¹⁷⁹, de la cual deriva la advocación del Cristo Crucificado de las Agonías, aspecto más puramente "geográfico" que pasionista para ser más exactos, la villa posee una accidentada orografía de pronunciadas pendientes y descensos en curvas de nivel, y los alhaurinos tienen por costumbre llamar a estos lugares con sinónimos proclives al sufrimiento. Concretamente, en el justo lugar donde se sitúa la Ermita del Cristo de las Agonías es una de las áreas más accidentadas, de ahí

¹⁷⁶ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación Provincial, 1966, vol. I, p. 67.

¹⁷⁷ MARZO, I., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, 2ª Edición, 1850-1851, Vol. I, pp. 142-143.

¹⁷⁸ GUEDE, L., *Ermitas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, p. 21.

¹⁷⁹ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "¿De la Agonía o de las Agonías? Una advocación para un Cristo", *Revista Lugar de Encuentro* nº 29, Alhaurín el Grande, 2008, pp. 8 y 9.

la utilización en documentos históricos de términos como: "las Agonías de la Sierra", "las Agonías", "dos pedazos de tierra calma en los partidos de las Agonías". De hecho las Agonías pasaron también a convertirse en uno de los partidos rurales de la población, no alusivo al sufrimiento del Señor Jesucristo sino, como decimos, a las características del terreno. Siendo así, la talla del Cristo Crucificado de finales del siglo XVIII o principios del XIX debe su nombre, pues, al enclave donde se erigió la ermita.



30. Ermita San Antonio Abad. Archivo Diputación de Málaga

Lo más interesante del pequeño templo de San Antonio Abad¹⁸⁰ era una losa de alabastro que se destruyó en 1936. La lápida de alabastro se hallaba incrustada sobre el altar, al pie del nicho de San Antón. En este medio relieve, de muy buena ejecución, se advertía a Dios Padre sentado, vestido de pontifical, con tiara sobre la cabeza, sosteniendo en sus brazos a Jesús difunto y recién descendido de la cruz. En la derecha de la tabla, se apercibe la santa Cruz sostenida por el ángel que lleva además en sus manos los instrumentos de la Pasión. Al lado izquierdo del medio relieve, se sitúa otro ángel con la corona de espinas y los clavos del martirio. Finalmente, Dios Padre que sostiene al Salvador tiene el Espíritu Santo sobre uno de sus hombros en forma de paloma, componiendo la modalidad iconográfica de la Trinidad conocida como *Compassio Patris*. Esta retirada ermita fue edificada muy poco tiempo después de la

¹⁸⁰ MARZO, I., *Ibidem*, pp. 143-144.

conquista por los cristianos de Alhaurín el Grande. Al tratar de ampliarla en el siglo XVII, al abrir sus cimientos, fue encontrado este relieve fracturado en una de su esquinas.

La capilla de San Sebastián aparece en los primeros Repartimientos de tierras que llevan a cabo los Reyes Católicos en 1485 tras la conquista de Alhaurín. En la misma se venera la imagen de San Sebastián, Patrón de Alhaurín, que le da nombre y también, desde tiempo inmemorial, se venera y da culto a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Se trata de un edificio de planta rectangular rematada con ábside, en la que el presbiterio se encuentra en una posición elevada y con dos sacristías laterales¹⁸¹.



31. Capilla de San Sebastián

¹⁸¹ (A)rchivo (H)ermandad de (N)uestro (P)adre (J)esús (N)azareno, PÉREZ GÓNZÁLEZ, S. D., *Historia y la Ermita de San Sebastián*.

Posee características propias de finales del siglo XVII: una sola nave finaliza en arco triunfal de medio punto y presbiterio de planta cuadrada con bóveda de media naranja sobre pechinas. Detrás del retablo se da paso a un camarín de planta octogonal con pilastras en los ángulos y cubierta con ocho gajos de bóveda semiesférica¹⁸².

Ha sido reformada en la década de los noventa¹⁸³ del siglo XX en dos ocasiones y muy recientemente, en 2010 tuvo lugar la última de ellas puesto que las paredes se agrietaban y las cubiertas se impregnaban de humedades, solucionadas estas últimas con un nueva cubierta sobre la cúpula.

Muy relacionado con esta ermita estaba la advocación del Cristo de la Luz¹⁸⁴, original y peculiar crucificado que ha recibido culto a lo largo de la Historia en Alhaurín el Grande. Esta talla, desaparecida en la actualidad, y ligada en sus orígenes a la también extinta Congregación de la Santa Escuela de Cristo, se veneró por espacio de casi dos siglos en la Ermita de San Sebastián, haciendo su salida en procesión de penitencia, en torno a las doce de la noche de cada Viernes Santo. Las fuentes orales lo presentan como una recia muestra de la más severa de las disciplinas. Flagelantes y nazarenos ataviados con túnicas negras, algunos de los cuales portaban huesos humanos, recorrían unas calles vacías y en las que reinaba el silencio. El movimiento de disciplinantes tuvo su mayor apogeo en la Baja Edad Media, obtuvo sanciones papales y fue retomada en España a partir de los años 30 del siglo XVI¹⁸⁵. Ante la procesión de flagelantes alhaurina, ningún vecino podía salir de su vivienda salvo por una causa muy justificada, so pena de que los penitentes se le enfrentaran o le recriminasen su presencia. Cuando el desfile se encerraba a altas horas de la madrugada, los huesos humanos eran guardados en un hueco situado bajo el camarín de Nuestro Padre Jesús

¹⁸² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, pp. 396 y 397.

¹⁸³ *Idem.* CORTÉS RUEDA, A., "Restauración de San Sebastián", *Revista Nazareno*, nº 5, Alhaurín el Grande, Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011, pp. 37-40.

¹⁸⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "El desaparecido Cristo de la Luz de Alhaurín el Grande (Málaga) y la procesión de penitencia", en CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, F. J., (Coor.), *Actas del Simposium, Los Crucificados, religiosidad, cofradía y arte*, San Lorenzo del Escorial, 2010, pp. 261-274.

¹⁸⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L., "Orígenes de las cofradías penitenciales granadinas: la fundación de la Vera Cruz", en CORTÉS PEÑA, A. L., LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L. y LARA RAMOS, A. (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad, 2003, pp. 357-373.

Nazareno, talla que presidía en el templo y sagrado titular de la hermandad, denominada popularmente como la de los “Moraos”.

Las órdenes religiosas ocuparon un papel importante tras la conquista cristiana de villas y ciudades por los Reyes Católicos, con la puesta en marcha de la administración religiosa del territorio conquistado¹⁸⁶, y la villa alhaurina no la constata hasta el XVII. Así, en 1683, Alonso de Torres constataba la presencia de una fundación seráfica¹⁸⁷ alhaurina en una obra de importancia histórica, tal es la *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*. La actividad de los frailes relaciona el llamado Hospicio de los Observantes con la Cofradía de la Vera-Cruz y, a su vez, en el desaparecido inmueble, la ermita de la Veracruz levantada en torno a una cruz de término que se había colocado en las afueras de la villa en el camino hacia Mijas y Fuengirola que también conducía hacia el Campo de Gibraltar¹⁸⁸.

Las fuentes documentales certifican la existencia de la ermita de la Vera-Cruz en 1588, aunque la Guerra de la Independencia y sus desastres se ocuparon en borrar todo rastro de tan señero enclave. Sobre su solar, José Novillos construía, entre 1905-1921, la actual Iglesia de la Vera-Cruz, de relamida fábrica neogótica. Con respecto al aludido Hospicio¹⁸⁹, la presencia franciscana se retrotraería hasta 1749 cuando, según distintas hipótesis, un grupo de frailes se desplazaría bien desde el Convento de San Luis el Real de la capital malagueña o del vecino Convento de Nuestra Señora de Flores, en Álora, con el expreso fin de ocuparse del Hospital de Santa Catalina Mártir, ya de un modo

¹⁸⁶ GILA MEDINA, L., LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, J. J. y LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L., *Los Conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*, Granada, Universidad, Monografía Arte y Arqueología, 2002, p. 14.

¹⁸⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía y presencia de las Órdenes Religiosas masculinas en la Historia del Valle del Guadalhorce”, *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 259-276.

¹⁸⁸ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga*, Málaga, Diputación, Biblioteca Popular Malagueña nº 103, 2009, p. 119.

¹⁸⁹ *Idem.* MÁRQUEZ CABEZA, F. R., “Presencia franciscana en Alhaurín el Grande”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, X Curso de Verano, Clarisas, Concepcionistas y Terciarias Regulares*, Córdoba, 2004, pp. 443-465. PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., “Religión y religiosidad en Alhaurín el Grande”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, XI Curso de Verano, La Orden Tercera seglar: Historia y Arte*, Córdoba, 2005, pp. 433-456. RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga*, Málaga, Diputación, Biblioteca Popular Malagueña nº 103, 2009, pp. 115-127. CASTILLO BENÍTEZ, J., *Historia de la Cofradía del Cristo de la Vera-Cruz de Alhaurín el Grande*, Málaga, Málaga, Ediciones de libros de Málaga XVIII, Anticuaria El Guadalhorce, 1982, pp. 54-60.

definitivo a partir de 1751. En nuestros días, el actual edificio del Ayuntamiento alberga y aglutina en su estructura unos restos que se atribuyen a esta construcción. En concreto, se trata de tres galerías cubiertas con bóveda de cañón excavadas en la piedra, cuya función suele relacionarse con la de alhóndiga o cualquier otra presunta dependencia del referido Hospicio. En fechas recientes, se ha descubierto una cripta con enterramientos que, pese a su indudable interés, no puede dejar de ser sino un pálido reflejo de aquello que hubo.

4.1.2. Fiestas religiosas y fiesta regia

Allá por el 1710 se creó en Alhaurín la Hermandad del Rosario, cuyo temprano culto a la Virgen del Rosario aparece frecuentemente en las misas encargadas en los testamentos, tales como los alhaurinos Domingo Álvarez y Ana Martín quienes piden en 1664 que, de las 500 misas que debía decir a su muerte, se dijera por cada una otras tantas misas al Rosario y en su altar y que habían de ser pagadas. Y el coineño Baltasar Pérez en 1713, mandó que se aplicasen por su alma oficios en el altar de Nuestra Señora del Rosario¹⁹⁰.

Igualmente resultan interesantes las cartas de última voluntad con donativos a la congregación religiosa, ya fuera en moneda, cera, vestidos, enseres,... De entre los numerosos donativos, el más curioso donativo fue el de "una Panilla" de aceite, para la lámpara de la capilla, ofrenda hecha por el Hermano Menor, Joseph de Alfonso.

En 1751 Francisco Fernández de Medina costeó una nueva imagen de Nuestra Señora del Rosario que debió sustituir a otra anterior y además donó el charolado de su trono procesional. Este personaje se declaró como el vestidor de la virgen, vinculando numerosos objetos pertenecientes a su ajuar, que personalmente había donado y custodiado en su casa, y de su testamento de 1776 se interpreta que tenía en su posesión vestidos, zapatos, y demás adornos que había donado al igual que la propia imagen de la Virgen y el trono.

¹⁹⁰ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Desempolvando nuestra historia cofrade. Nuevas aportaciones documentales sobre la desaparecida Hermandad Sacramental del Rosario de Nuestra Señora ("Mulliores")", *Revista Lugar de Encuentro* nº 24, Alhaurín el Grande, 2007, pp. 6 y 7.

Muy relacionado con la Hermandad del Rosario son los "mullores"¹⁹¹, nombre que recibían en Alhaurín los componentes de grupos de músicos y cantores. En la noche del primer sábado de octubre y madrugada del domingo, estos personajes recorrían las calles del pueblo, anunciando, con sus cánticos y música a ritmo de campanillas, la procesión de la Virgen del Rosario que se efectuaría, antes del alba desde la Parroquia de la Encarnación. El cortejo iba formado por faroles de cristal en formas de estrellas, torres o castillos, iluminando las calles antes de despuntar el alba.

Los mullores antes de la procesión deambulaban por los rincones de la Villa, subiendo y bajando las calles Cruz, Nueva, Cuatro Esquinas, Real, Puerta de la Villa, Cantarranas, Molinos, Cilla hasta dar por finalizado en Plaza Baja o de la Iglesia. Al filo de las 4 de la madrugada aparecían por la callejuela, entre la torre de la Iglesia y el Palacio de Montellano, los primeros faroles del séquito, anunciando que la procesión ya estaba en curso, saliendo por la trasera de la Encarnación o Puerta del Perdón. La Virgen del Rosario, sobre andas dieciochescas, culminaba la marcha desenvuelta con recogimiento envuelto en devoción popular, arropada por faroles, cánticos, flores y nubes de incienso.

La otra ocasión del año en la que se procesionaba Nuestra Señora del Rosario era el día 2 de febrero, festividad de la Purificación de María y Presentación del Niño en el Templo. Después de la bendición de las candelas se organizaba la procesión con la Virgen del Rosario, a la que, en su diestra, se le sustituía el cetro por una vela encendida. La imagen del Niño Jesús aparecía vestido con mantillas y una moña de encajes en su cabeza, tal y como llevaban a bautizar a los niños de la Villa. La procesión daba la vuelta en torno a la Plaza Baja y, de nuevo en la Iglesia, oficiaba el párroco el santo sacrificio de la misa, con la entrega y bendición al ofertorio de los dos pichones, artísticamente colocados en un cestillo que se adornaba con cintas y flores.

¹⁹¹ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 105, Leg.9, doc.3.7. Del documento de la cual se ha extraído la información de los mullores, lo escriben "muyiores". PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Nuestra Señora de Gracia, Patrona de Alhaurín el Grande, V Centenario (1487-1987)*, Alhaurín el Grande, Imprenta Leiva, 1985, pp. 35-37.

Otras celebraciones religiosas permanentes en la actualidad es la representación de El Paso en Semana Santa, actos de la Semana Santa de Alhaurín el Grande¹⁹², descritos a continuación por un viajero en 1902. Dichas representaciones en vivo o Los Pasos, las recrea el viajante, con los actos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, a cargo de dos Hermandades rivales: Nazareno y Vera Cruz, con colores respectivos en morado y verde.



32. Vista de Alhaurín el Grande desde el Camino de Málaga. Siglo XIX (I. Marzo, M. de Mesa). Archivo Díaz de Escovar

Los actos daban comienzo el Miércoles Santo, con la procesión formada por personajes que figuraban el paso de la Entrada a Jerusalén para ello en la puerta principal de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Encarnación situada en Plaza Baja se instaló un tablado para celebrar El Paso y por el extremo opuesto de la Plaza comenzaba aparecer la procesión cuyo turno era para la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno desde la Ermita de San Sebastián. Mientras que para el Jueves Santo, le tocaba la vez a la Hermandad de la Santa Vera Cruz. Esta hermandad representaba

¹⁹² A. D. E., Caja 105, Leg. 9, doc. 3.2.

teatralmente el sacrificio de Isaac, haciendo referencia al primer sacrificio humano impuesto por la voluntad divina, a modo de trasunto simbólico del padre que entrega a su hijo por amor a la Humanidad.

En la procesión de ambas hermandades se alternaban las imágenes procesionales titulares de los dos colectivos de Pasión con personajes de la Villa que hacían las veces de personajes bíblicos: soldados, sayones, Apóstoles, Evangelistas, Isaac, Abraham, Jesús,... Luego la recreación se hacía en Plaza Baja, en un púlpito la voz del párroco relataba lo que iba a ocurrir, mientras los actores mimetizaban las escenas de la Entrada en Jerusalén y Sacrificio de Isaac. En definitiva, el viajero aporta un sinfín de detalles de todo tipo, imposibles de reproducir en este espacio¹⁹³.

Siguiendo con los festejos pero en un aspecto monárquico, la Villa de Alhaurín el Grande, entre el 7 y 12 de agosto del año de 1760, celebró unas Fiestas en honor y homenaje al monarca Carlos III¹⁹⁴ con diferentes funciones costeadas por el Cabildo y la Hermandad de Jesús Nazareno.

El aspecto de la Plaza Baja, engalanada para los festejos, estaba decorada por una estructura cuadrangular de tablados y balcones todos con toldos, mientras que en las esquinas se colocaron torres en la Casa Consistorial, ventanales altos de las viviendas y torre parroquial. En la fachada principal de la Iglesia se instalaron colgaduras de banderas emblemáticas de distintas naciones, aportando un colorido inusitado al espacio. El suelo se cubrió de fina tierra, tapando todo lo desagradable a la vista y reparando desperfectos. A esta arquitectura efímera se le sumó la celebración de representaciones teatrales, un castillo que imitaba la Alhambra de Granada y una estatua dorada imitando la Fama, tocando una Trompa.

A las Casas del Cabildo, de reciente construcción en la Plaza Baja, allá por aquella fecha, se le instalaron telas de damasco encarnado y en el balcón del mismo edificio, un dosel con la misma tela enmarcada en un vivo tono de oro donde se insertó una delicada pintura del monarca para ser presentada en su proclamación.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ A. D. E., Caja 105, Leg.9, doc.2.2 y doc. 2.1.

A media mañana del 7 de agosto dieron comienzo las solemnes fiestas en honor a Carlos III con el toque de campanas de la Iglesia Parroquial y demás capillas y ermitas de la villa, cohetes y vítores de Alhaurín y de las ciudades y pueblos vecinos. A las tres y media de la tarde se oficiaron funciones distintivas y se trajo en procesión a la imagen de Jesús Nazareno a hombros de los miembros de su Hermandad, desde la capilla de San Sebastián hasta la iglesia, donde permanecería dicha imagen durante todos los actos. Y finalizando el día, al toque de Ánimas hubo tirada de fuegos artificiales anunciando nuevas diligencias en la Plaza Baja tales como la actuación de una orquesta de deleitosa música. Durante las jornadas siguientes se celebraron corridas de toros y comedias de luchas de moros y cristianos, o luchas internas de Zegríes, Gomeres y Mazas contra los Abencerrajes¹⁹⁵.

¹⁹⁵ *Idem.*

4.2. La imagen

Los Reyes Católicos mandaron edificar el principal templo cristiano bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación e hicieron donación de la Virgen de Gracia como patrona de la Villa y sagrada titular del templo¹⁹⁶. Ante todo debe quedar claro que, desgraciadamente, esta imagen anónima y de donación real, datada a finales del siglo XV, fue destruida en los actos bélicos de 1936, siendo la actual obra encargada a Francisco Palma Burgos en 1937. Por consiguiente, se diferenciará la actual de la primitiva en términos aclaratorios.



33. Primitiva imagen de la Virgen de Gracia, donación de los Reyes Católicos hacia 1487

La Virgen de Gracia es una advocación agustina¹⁹⁷ (aunque también trinitaria) siendo uno de los títulos marianos que más bienaventuranzas han recibido por parte de

¹⁹⁶ CASTILLO BENÍTEZ, J., *Historia de la Villa de Alhaurín el Grande (Málaga)*, Alhaurín el Grande, Ayuntamiento, 1984, p.51.

¹⁹⁷ Agradezco al Párroco de Alhaurín el Grande, Javier Hernández Pastor, fraile agustino. BENÍTEZ

los hermanos de la Orden desde su institución en el siglo XIII. E, incluso, llegaron a instituir una oración que se rezaría como última oración común del día o las Completas, rezada en honor de Nuestra Señora de Gracia.

San Agustín fue reconocido en la Edad Media como Doctor de la Gracia, es decir, como el teólogo que más trató la Gracia de Dios reflejada en el Hijo; Agustín estudió al hombre bajo el efecto del pecado y de la gracia sacramental. Esto ha dado lugar para que algunos escritores vincularan el título mariano de Gracia a la vida y labor teológica de San Agustín.



34. Actual Virgen de Gracia, obra de Francisco Palma Burgos 1937. Archivo GDR Valle del Gualdalhorce

La Iglesia reconoce el título de Nuestra Señora de Gracia como el lugar que ocupa María en la Redención como Madre de la Divina Gracia, o de Cristo, y, por el ejercicio de esa maternidad, extensible a todo el género humano, María es reconocida

SÁNCHEZ, FR. J. M., "Advocaciones marianas en la Orden de San Agustín", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 595-620.

como Madre de la Divina Gracia porque llevó en su seno virginal al Dios y Hombre verdadero.

La primitiva Virgen de Gracia, patrona de Alhaurín el Grande, era una imagen entronizada, cuya escultura, a la que se le rendía devoción, estaba estrechamente vinculada a los Reyes Católicos. Al tiempo, se trataba de una escultura completamente tallada¹⁹⁸ y sedente. Fue ideada con esta identidad prístina, aunque luego fue transformada para vestirla con ropas acordes a su rango y transmitir apariencia regia a quienes la contemplaran. Amador de los Ríos llegó a advertir la imposibilidad de verificar su examen directo, sin poder conocer si bajo aquellas singulares y nada lujosas vestiduras, se ocultaban las que el escultor pudo tallar, dado que, los reflejos de los cristales del camarín no dejaban percibir bien el rostro de la Virgen aunque su mirada parecía ser fija y en éxtasis¹⁹⁹. Para Trens, las vírgenes con la indumentaria postiza se entienden acorde con la elegancia de las grandes damas o soberanas de este mundo²⁰⁰.

Muy poco se sabe de la llegada de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Gracia a Alhaurín. Como ya se ha enunciado con anterioridad, fue concesión de los Reyes Católicos al efectuar la conquista de la Villa en el año 1485, aunque otros autores dicen que la donación se pudo efectuar en 1487²⁰¹.

Lisardo Guede hace referencia a un documento de 1529 alude a una época en la que la villa vivió un aspecto económico de holgura, según las tributaciones de su piezas eclesiásticas: fábrica, cura, dos beneficiados eclesiásticos, sacerdotes, sacristán, demanda de Nuestra Señora de Gracia, cofradía del Santísimo Sacramento, y Hermanos de San Lázaro, San Antón,....²⁰².

¹⁹⁸ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

¹⁹⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*, Málaga, La Provincia, 1907, p. 120.

²⁰⁰ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, p. 647.

²⁰¹ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp. 17-19.

²⁰² *Idem*. Esto es según Lisardo Guede pero lo tomo de la obra anterior por eso he puesto *Idem*.

No cabe duda que la imagen de Gracia fue donación de los reyes Isabel y Fernando²⁰³, al realizar la conquista de Alhaurín, por cuanto a los 44 años de la misma (1485-1529) ya tenía demanda, es decir, contribuía con limosna que, por aquella época, se solicitaba para obras piadosas o, bien se refería a la imagen con que se pedía esta limosna²⁰⁴.

Cuenta que el rey Fernando una vez efectuada la rendición de cada fortaleza, organizaba una majestuosa procesión en la que dejaba que sus soldados, a pie o caballo, marcharan delante junto con sus estandartes y pendones, para después ir él, junto a un trono de la Virgen María. Así, se supone que María de Gracia tomó posesión de Alhaurín²⁰⁵.

Lisardo Guede confirma el origen de la primitiva imagen de la Virgen de Gracia: "La iglesia parroquial, en la que se conservaba la imagen de Nuestra Señora de Gracia, donación de los Reyes Católicos, fue totalmente saqueada, quemadas las imágenes, algunas de bastante valor artístico, y los retablos destrozados"²⁰⁶.

Francisco Palma Burgos fue quien recuperó la devoción con el encargo de una nueva imagen en 1937. Esta obra excepcional se venera en el camarín del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Alhaurín el Grande.

La actual escultura, patronal, de tamaño natural, algo más grande que la primitiva, es una obra de vestir entronizada, a la que sólo se han tallado y policromado el rostro, de gran belleza y serenidad, y las manos cuya derecha sostiene un pequeño cetro y la izquierda el Niño Jesús, este último de talla completa²⁰⁷, así como los pies. Estos últimos se intuyen puesto que en 1969 se tiene constancia de la restauración de las sandalias²⁰⁸.

²⁰³ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986, p. 7.

²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 17-19. Esto es según Lisardo Guede pero lo tomo de la obra anterior por eso he puesto *Ibidem*.

²⁰⁷ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213591>.

²⁰⁸ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *ibidem*, p. 26. Ha sido imposible poder acceder al camarín de la Virgen de Gracia por la nula colaboración de la Hermandad. Si nos hubiera sido posible, podríamos haber aportado

La imagen de 1,30 cm de altura²⁰⁹, sedente con el Niño apoyado en su regazo izquierdo y ataviada con ropas, calza sandalias, cuyo prototipo andaluz más cercano como imagen recuerda, en clave neobarroca, el de la Virgen de los Reyes de la Metrópoli sevillana con un calzado muy singular y angelical²¹⁰.



35. Altar Virgen de Gracia. Foto años 50 del siglo XX. Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación

detalles singulares de la misma.

²⁰⁹ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213591>.

²¹⁰ LAGUNA PAÚL, T., "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de la Historia del Arte*, vol. 23, Núm. Especial (II), Sevilla, Universidad, 2013, pp. 127-157.

Desde el punto de vista iconográfico, la Virgen entronizada²¹¹ tiene, por excelencia, una reminiscencia mayestática que le imprime aspecto de grandiosidad y magnificencia. Los fieles se acercan a sus pies para sentirse junto a Ella, posando con la característica postura de Madre, cargada con el fruto divino. La iconografía de la Majestad arranca de las catacumbas y se extiende por Europa y en concreto en España, difundida por comerciantes y cruzados. Pero será el arte gótico el que acoge a la Virgen entronizada, igualmente elevada en un sitial y prefiriendo su dulce maternidad a su hierática majestad, empieza a entablar un cariñoso diálogo con el Niño. Así pues la *Maestá* pierde en hieratismo y gana en superioridad y grandeza emotiva.

La Hermandad de Nuestra Señora de Gracia, Patrona de la villa, es una corporación de origen muy antiguo, aunque debió contar con pobres recursos económicos, por cuanto el número de ocasiones en el que aparecen citadas referencias a su titular en el siglo XVII, resulta relativamente pequeño. Uno de los casos datados en esta centuria sería el del Beneficiado de la Parroquia Andrés Hurtado, quien deja en su testamento, otorgado en 1640, "tres misas a Ntr^a Sr^a de Gracia". Otra devota casi coetánea sería la vecina Lorenza Romero, que mandó officiar "un novenario demisas anuestra señora de gracia en nueve biernes por mi alma"²¹².

Esta situación cambiará en el siglo XVIII, momento en el que comienzan a aparecer en la documentación las referencias expresas a la consideración de la imagen como patrona de la villa y fechando su antigüedad en época de la conquista. Junto a los encargos de misas y limosnas también será usual encontrarnos con donativos en cera como el del vecino Juan de Madrid, que declaraba adeudar en 1719 que "a la hermd denra Sr^a de Gracia doshachas deatres livras dezera cadauna. Mandosepaguen". Por último, nos parece especialmente reseñable el testamento de Josef Fernández de Medina quien pide "seden aNra Sra de Grazia Patrona y titular desta v^a zien rrs de von conbertidos los zinquenta rrs p^a laobra desu Camarín ylos otros zinquenta restantes p^a el trono quese le esta construyendo"²¹³.

²¹¹ TRENS, M., *op. cit.*, pp. 397-413.

²¹² PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Religión y religiosidad...", *op. cit.*

²¹³ *Idem.*

Existe un documento impreso, con fecha de 1 de noviembre de 1910²¹⁴ por el párroco de aquel entonces, Gabriel Pérez. En el mismo se hace referencia a lo escrito, posiblemente allá a finales del siglo XVII, en los libros de la Hermandad de la Virgen de Gracia por Diego Fernández de Medina, además de otras muchas fechas posteriores, en el que certifica lo que prosigue: una relación de fechas con distintas diligencias y efemérides relativas a toda índole de datos referentes a la Virgen Gracia desde 1487 a 1910:

1487. El rey católico Fernando regala la imagen de Nuestra Señora de Gracia.

1551. Había constancia en un libro antiguo de la parroquia que en este año fueron reclamados a Pedro Farfán dos marcos de plata que había dejado una tal Juana Corona a la imagen de la Virgen para su arreglo y que en 1552 se emplearon once ducados en barnizar o retocar la imagen de la Santísima virgen "que está en el Altar Mayor", que no podía ser otra que la de la Virgen de Gracia.

1553. Se pintó la urna donde estaba la imagen.

1604. Se arregla una mano de la Virgen, necesitada de retoque.

1608. Se colocó en un hornacina que se construyó en el altar mayor.

1654. Rodrigo de Eslava, canónigo de la Catedral de Málaga, consiguió de su Santidad el Papa Inocencio X muchas indulgencias para los setenta y dos hermanos de Gracia.

1683. Juan Benítez costeó la media luna de plata que tiene la imagen a sus pies.

1708. Se reformó la Hermandad.

²¹⁴ Hoja impresa el 1 de Noviembre de 1910, cuyo autor era Gabriel Pérez Benítez, antiguo Párroco de Alhaurín. Este documento es propiedad de José Solano López. PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp. 21-31.

1753. El 15 de agosto se colocó a la Virgen de Gracia en el camarín que estaba en dirección al púlpito, el cual desapareció al ampliar el templo en el año 1863, costando esta antiguo camarín 33.000 reales.



36. Virgen de Gracia en su camarín. Foto Archivo Instituto Andaluz del Patrimonio

1780. Antonio Cuenca, maestro de Vélez-Málaga, construyó la silla de la Virgen por el precio de 2.200 reales.

1910. El 1 de Noviembre ya está la Virgen en el camarín nuevo, cuya obra ha sido costeada con los donativos recaudados por lo mayordomos de la hermandad.

A partir de esta fecha, otros autores perduran en la cronología siguiendo con la relación desde 1910 a 1979²¹⁵:

1910. Desde el Ayuntamiento, en formación, bajan a la Parroquia los 55 soldados de Alhaurín que participaron en la Guerra de Melilla, para dar gracias a la Virgen de Gracia.

1936. La imagen primitiva de la Virgen de Gracia, regalo de los Reyes Católicos, fue profanada y destruida, siendo arrojada al pilar de la fuente que había en la Plaza Baja y después quemada.

1937. El 11 de febrero se produjo la entrada de los nacionales en Alhaurín y a partir de ahí se encarga una nueva imagen realizada por el escultor de Málaga Francisco Palma Burgos (Palma Hijo). La corona y el cetro de esta nueva imagen y la corona del Niño Jesús que lleva en sus brazos fueron fabricadas en Granada por el orfebre Navas Parejo.

1939. La Virgen salió el 18 de mayo y estuvo expuesta en un cenador que se construyó al efecto en la Plaza Alta.

1940. Imposición de coronas de la Virgen y del Niño por el orfebre cordobés Rafael León Castejón, hijo y sucesor de Francisco León Terga.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 21-31.

1959. El tallista malagueño Pedro Pérez Hidalgo puso a la imagen los ojos de cristal en sustitución de lo que tenía anteriormente, que eran pintados.

1965. Consagración del Altar Mayor. En la Plaza de San Sebastián se hizo el ofrecimiento de frutos del país y en la del convento, danzas típicas religiosas y canciones populares.

1966. La Virgen recorrió los barrios del pueblo en abril y en octubre fueron retocadas las imágenes de la Virgen y el Niño por Pérez Hidalgo. La Virgen tenía rayadas por el roce de los pendientes por los movimientos del trono al ser trasladada a los barrios y al Niño le faltaba un dedo.

1967. Se restauró y doró el sillón de la Virgen.

1969. La Virgen estrenó nuevo vestido de guipur, se empapeló el camarín y se restauran los sandalias.

1970. Se pasa el bordado del vestido de Manila a un tejido nuevo, José Herrera Bravo regala una peana dorada para adosar a la mesa del camarín. En este año se traslada la feria de septiembre a agosto para coincidir con la festividad de la Patrona.

1971. El trono de la Virgen estrena el palio y es dorado el retablo por Antonio Moreno Maldonado.

1972. Dorado del trono de la Virgen.

1973. Regalo de vestido y manto blanco y rosa por la familia Antonio Marín Rodríguez.

1975. Se le hacen una manos nuevas a la Virgen porque las anteriores cayeron un día del camarín al suelo de la iglesia al cambiársele de vestido, siendo esculpidas por Pérez Hidalgo. Este año sale por primera vez la Virgen por los barrios del pueblo.

1979. Manto y vestido celeste, y vestido para el niño regalo de María Burgos Pérez, cuyo bordado en oro fue costado por las Hermandad ...

Algunos aspectos a destacar que aún permanecen hoy en día son los siguientes. Desde la década de los 40²¹⁶, del siglo XX, en la procesión de la Patrona, iban niños y niñas ataviados con trajes típicos de la región y pastorcillo. Portaban canastillas con frutos del país y al llegar la procesión a calle Real, se paraba la Virgen y los niños hacían ofrendas desde el balcón central. Y, la costumbre de recorrer los barrios procede de los años 60 del siglo XX. Por ello, cada año, desde el 10 de agosto la Virgen de Gracia sale de la Parroquia en dirección a tres Barrios del pueblo que lo soliciten y la imagen pernocta en cada uno de ellos, los días 11, 12 y 13.

Existe una leyenda o milagro atribuido a la Virgen de Gracia, historia que estaba representada en un lienzo exvoto existente en el Altar Mayor de la Iglesia. Esta pintura desapareció en la Guerra pero el relato fue descrito por Fernán Caballero (1796-1877). Muy resumidamente la historia cuenta²¹⁷ como una madre se debate en un insaciable dolor por la pérdida de su pequeña de 5 años. La niña se fue con otras de mayor edad a jugar y poco a poco se fueron alejando del pueblo. Cuando decidieron volver al pueblo, la pequeña se fue quedando atrás, mientras que las otras aligeraban el paso sin esperarla, por más suplicas que ésta le hacía.

Todas las madres mostraban su desconsuelo al ver que sus hijas no volvían hasta que por fin se avistaron en la lejanía, todas menos la más pequeña. La madre moría de desesperación y se formaron cuadrillas de hombres adentrándose en la sierra en busca de la niña. Los intentos de búsqueda fueron inútiles pues no daban con ella y al regreso de los últimos hombres, la madre rota de dolor ardía en deseos de salir a buscarla.

De pronto se abrió la puerta, y allí estaba ella. Su madre le preguntó cómo había podido llegar hasta el pueblo y ella contestó haber sido gracias a una señora, persona que la niña no sabía identificar por más mujeres que pasaron por la casa e incluso transitaron mujeres de Málaga, aposentadas esporádicamente en la Villa.

²¹⁶ *Ibidem.*, p. 39.

²¹⁷ *Ibidem.*, pp. 47-49.

A la mañana siguiente fueron madre e hija a la parroquia a dar gracias cuando de repente la pequeña dijo: "¡Madre, madre! Esta es la Señora que me tomó de la mano y me trajo a casa".

El efecto de sus inocentes palabras fue entusiasta y todas las personas de la Villa entre sollozos de emoción daban gracias a la Virgen y la niña alzaba sus brazos hacia su salvadora: la Virgen de Gracia.

4.3. El inmueble: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación.

En cuanto al inmueble parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación existe una hipótesis de ubicación primigenia planteada, allá a finales del siglo XVII, por Diego Fernández de Medina. Dicho personaje dejó escrito en los libros de la Hermandad que, cuando se produjo la donación de la Virgen de Gracia en 1487, habilitaron provisionalmente como templo interino para que la Virgen recibiera devoción, uno de los mejores edificios de la Alhaurín musulmana, barajándose la posibilidad de que pudiera tratarse de la mezquita. Fernández de Medina, sustenta este fundamento basándose en el libro de Repartimientos de tierras y casas, hecho por el Bachiller Juan Alonso Serrano, en virtud de la Reales Cédulas firmadas por los Reyes Católicos, en el Real de la Vega de Granada, en el día 8 de Agosto de 1491, pues en el mismo se refiere, que entre los bienes otorgados a la Iglesia de la Villa, constaban la casa que estaba enfrente de la Iglesia. Así prueba, Medina la existencia de la iglesia transitoria, pues la actual quedó construida, aunque falta de ornamento, en el año 1553 donde había estado la fortaleza islámica²¹⁸. De esto último se puede dar fe por la proximidad del Arco del Cobertizo del siglo XII, único atisbo de arquitectura musulmana en el casco urbano de la población. De la iglesia provisional, pasaron el culto cristiano y la Virgen de Gracia, a la iglesia nueva, pues se documenta que en 1552 se retocó la imagen de Gracia que está en el Altar Mayor y en 1553 se pintó el receptáculo que alojaba a Nuestra Señora de Gracia²¹⁹.

La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación es una más de los templos dependientes de la Vicaría de Coín²²⁰. Su erección canónica como parroquia se realizó el 25 de mayo de 1505 y el 5 de febrero de 1510, la primera de la mano del Arzobispo hispalense Fray Diego de Deza y la segunda por la bula de Julio II²²¹.

Tradicionalmente, se viene fechando la finalización de la obra en 1553 durante el reinado de Felipe II. Sin embargo, éste no comenzó su reinado hasta 1556. Aún así, la

²¹⁸ MADOZ, P., *op.cit.* AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*, Málaga, La Provincia, 1907, p. 120.

²¹⁹ Hoja impresa el 1 de Noviembre de 1910, cuyo autor era Gabriel Pérez Benítez, antiguo Párroco de Alhaurín. Este documento es propiedad de José Solano López.

²²⁰ MADOZ, P., *op. cit.*.

²²¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*, p. 383. PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 18. AMADOR DE LOS RÍOS, R., *op. cit.*.

actual estructura, dividida en tres naves, podría datar de la época de 1518-1540, en la que los cardenales Cesar y Rafaello Riario instituyeron esta morfología estructural para las iglesias parroquiales de la diócesis malagueña de la que el primero fue obispo²²².



37. Vista general de la parroquia desde la Plaza Baja. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

²²² PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande durante el Antiguo Régimen. Aproximación a la Religión y la religiosidad de la comarca del Valle del Guadalhorce entre los siglos XV y XIX", *Actas de los Cursos XIV y XV de Perfeccionamiento del Profesorado, Historia del mundo Contemporáneo e Historia y Arte de Andalucía en el XVIII, IV Premio Hespérides*, Cádiz, Asociación de profesores de Geografía e Historia de Bachillerato de Andalucía, Hespérides, Diputación de Cádiz, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, Dirección General de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado, Obra Social Caja San Fernando, 2006, pp.217-274.

Hasta estas fechas de fundación, el templo quedó sin concluir marcando sus límites hasta el crucero, inexistente por aquel entonces puesto que la ampliación de 1863, la desposeyó de su aspecto primitivo, dotándola de crucero, presbiterio, sacristía y salones²²³. Las obras finalizaron en la fecha indicada. Sin embargo, sufrieron un parón a principios del XIX tal y como lo señala Madoz²²⁴.

En el intervalo entre 1553 a 1863, el edificio sufrió unos graves daños, secuelas del terremoto del día de San Dionisio el 9 de octubre de 1680, en el que tanto el templo como la torre quedaron prácticamente destruidos, debiendo volver a reedificarse. Las obras efectuadas como consecuencia del terremoto citado, así como otras llevadas a cabo durante la centuria dieciochesca transformará notablemente el templo y posteriormente su morfología se alteró aún más con la reforma decimonónica²²⁵.

Sobre varios informes acerca de las obras de arte que se custodiaban en la parroquia, desde el siglo XVIII hasta momentos antes de la contienda civil, pueden conocerse los siguientes:

En la segunda mitad del XVIII se enriqueció el templo, y según inventario de 1807, que señala los altares e imágenes: capillas de Virgen del Rosario, del Carmen, Ánimas, San Antonio, San José, San Rafael y la Mayor presidida por Nuestra Señora de Gracia. Otras imágenes que recibían culto eran San Cayetano, San Nicolás, San Joaquín, San Blas, San Francisco de Paula, Ntra. Sra. de la Concepción, Santa Ana, Santa Teresa y San Francisco Javier. También se conservaba un cañón de plata con reliquia de San Julián. Respecto a los lienzos destacaremos dos cuadros de San Pedro, Santa Catalina y otros como la Purísima Concepción, Santo Domingo y la Virgen de Belén²²⁶.

Por su parte, según Madoz (1845), Amador de los Ríos (1907) y Temboury (años 30 del siglo XX), podían destacar las siguientes:

²²³ Hoja impresa el 1 de Noviembre de 1910, cuyo autor era Gabriel Pérez Benítez, antiguo Párroco de Alhaurín. Este documento es propiedad de José Solano López. PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 21-22.

²²⁴ MADOZ, P., *op. cit.*

²²⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande....", *op. cit.*

²²⁶ *Idem.*

La primitiva Virgen de Gracia en un camarín acristalado en el Altar Mayor. En el brazo del Evangelio del crucero, un cuadro de San Francisco de Asís, atribuido a Murillo²²⁷. A los pies de la nave del Evangelio, el Altar de San Antonio con un elemento tan representativo como el referido relieve en alabastro de la Trinidad del siglo XV, hallado en la ermita de San Antón y que al parecer fue trasladado a la parroquia para su mayor custodia y conservación. Otras piezas artísticas a destacar eran una imagen de la Inmaculada del siglo XVIII y la talla de los Santos Arcángeles.²²⁸



38. Interior de la Iglesia de la Encarnación (1553- 1863) con la primitiva Virgen de Gracia. Archivo Temboury

²²⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *op. cit.* Recorte de periódico del Archivo Temboury, firmado por Francisco Pacheco Ruiz en el apartado del periódico *Jardín de Ála* con título "Alhaurín el Grande". MADOZ, P., *op. cit.*

²²⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *op. cit.*. Recorte de periódico del Archivo Temboury, firmado por Francisco Pacheco Ruiz en el apartado del periódico *Jardín de Ála* con título "Alhaurín el Grande".

La iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación²²⁹ debe sus líneas actuales a las obras del año 1863, configurándose por tres naves, la central más ancha y elevada que las laterales, separándose de las mismas por pilares rectangulares con pilastras. Aparece cubierta por una bóveda de medio cañón, con arcos fajones y lunetos curvos con ventanas termales que facilitan la entrada de luz. En las naves, altas y estrechas, aparecen bóvedas de perfil carpanel, también con fajones. Debemos referir la atención en un aspecto que le otorga un carácter marcadamente monumental, de cierto porte catedralicio, siendo éste la doble imposta que discurre por todo el entablamento. El semblante severo y blanquecino del interior cede a favor del talante colosal que le aporta la imposta, más aún si cabe en el justo lugar que ocupan las esquinas del crucero. El coro abarca toda la anchura de las tres naves.

En el crucero se levanta una bóveda semiesférica sobre pechinas sencillas, con ocho nervios planos carentes de decoración, y sus brazos lo mismo que el del espacio anterior al presbiterio, se cubren con bóveda de medio cañón con lunetos. Las naves laterales se cierran por la cabecera con dos capillas cuadradas, cubiertas con casquetes esféricos, de iguales características que la del crucero, aunque resultan más clásicas por la presencia de triglifos en el anillo. El espacio más importante del templo vuelve a ser el presbiterio, conformado por una ábside que se cubre con bóveda de cuarto de esfera con nervios y en la clave, en un semicírculo la M y A entrelazadas. Además bajo la imposta prolongada en el Altar Mayor puede leerse: "AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM" "Salve, María, llena de gracia, el Señor es contigo".

En el Altar Mayor del templo, se encuentra el retablo mayor, neobarroco, obra del malagueño Pedro Pérez Hidalgo entre 1950 a 1970. La obra se adapta al vano del camarín, por lo que no llega al suelo, careciendo de basamento. Posee un solo cuerpo con un gran arco central ubicado entre pares de columnas corintias y aparece rematado por un entablamento curvado y por un frontón roto y curvado. A los lados hay unas

²²⁹ PÉREZ PLAZA, A., "Vigilancia arqueológica en la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Alhaurín el Grande", *Anuario Arqueológico de Andalucía*, III, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, 1989, pp. 389-392. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*, pp. 383 y 384. CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, p. 163. PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Una vieja señora asomada a nuestros tejados... La Parroquia de la Encarnación", Alhaurín el Grande, Peña Unión Flamenca Alhaurina, Excmo. Ayuntamiento de Alhaurín el Grande, 2013, pp.79-82.

volutas decorativas. La madera está pintada con vetas, imitando el mármol de aguas, y con dorados en los remates, capiteles y elementos decorativos²³⁰.



39. Detalle de la imposta a la altura del crucero de la Iglesia de la Encarnación

El lugar más relevante se simboliza en el camarín de la Virgen de Gracia²³¹, proyectado por la devoción en aumento que la imagen comenzó a generar desde el siglo XVIII, condicionado por la necesidad de edificarle un nuevo y suntuoso espacio para su culto, acorde con la progresiva importancia que iría cobrando. Igualmente, el camarín llevó aparejada la construcción de una bóveda de enterramiento para los cofrades situada en su espacio inferior. El papel de la familia Fernández de Medina será muy importante en el desarrollo de la obra. Las primeras noticias del proyecto aparecen fechadas en 1748, cuando Pedro Alejandro Fernández de Medina y su mujer, María Beltrán, dejan en su testamento un novillo destinado para que el importe de su venta se

²³⁰ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213590>.

²³¹ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande... *op. cit.*

donara a la construcción del camarín de la Patrona, así como un anillo a la Imagen. Posteriormente, y sin que sepamos las causas, (posiblemente alguna desavenencia) los testadores cambiarán este documento y mediante un codicilo revocarán la donación del anillo, mandando además que el beneficio obtenido por la venta del novillo fuera repartido a partes iguales para sostener los cultos de San Antón y Nuestra Señora de Gracia. A pesar de todo, el proyecto siguió adelante, siendo nombrados comisionados los eclesiásticos Francisco Fernández de Medina, hermano del anterior Pedro Alejandro, y tío de Diego Fernández de Medina y Andrés Calvo. En su testamento, Pedro Alejandro declara sobre la edificación que:

"...tuvo su principio en treinta fanegas de trigo que dexo a mi advitrio para el culto de N^a S^a en el gaste un mil trescientos reales vellon, de mi propio caudal para romper y abrir la puerta y escalera del dho Camarín. y además Compre el velo de tronco de seda blanco y azul, y treinta Libras de sera nueva que dí, par la función de Colocación y todo assi lo declaro para que mis sucesores tengan devoción a Ntr^a Sr^a de Gracia... dada de los Srs Reyes Catolicos que traxeron consigo al tiempo de la Conquista de la villa su Ganadores y nuestro Ascendientes".

La función de colocación de la Imagen en su nuevo emplazamiento se celebró el 15 de agosto de 1753, ascendiendo el coste final de los trabajos realizados a la nada despreciable suma de treinta y tres mil reales. A partir de este momento serán numerosas las referencias documentales de personas que muestran su voluntad de enterrarse en un espacio denominado como panteón ó bóveda destinada a los Hermanos de Nuestra Señora de Gracia, sin que en ellas se especifique nada acerca del lugar donde esta se encontraba. Será el testamento de Blas Guerrero Guerrero el que nos dé cuenta de la ubicación de la cripta. Este personaje declara en su escritura de última voluntad ser hermano de cinco cofradías, entre las cuales se encontraban las del Santísimo Sacramento, Santa Escuela de Cristo y Nuestra Señora de Gracia. Junto a importantes donaciones a estas corporaciones y a diferentes imágenes pide que, llegado el momento, su cuerpo fuera sepultado "en la Yglia. Parro de esta dha villa enla Boveda de Camarín y Hermandad dela Patrona Ntra Sra de Gracia de que soy hermano"²³².

En la actualidad los altares y retablos son sencillos y de factura moderna que vinieron a sustituir a los originales destruidos en la Guerra Civil. En la nave del

²³² *Idem.*

Evangelio reciben culto las imágenes de San Antonio de Padua, Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Santa Teresa de Lissieux, Sagrado Corazón de Jesús, Santa Margarita de Alacoque, San Rafael, Santa Rita, Jesús de Medinaceli y Cristo de Ánimas. En la nave de la Epístola se hallan Nuestra Señora del Rosario, San José, María Auxiliadora, Jesús Crucificado y la Virgen de los Dolores²³³.



40. Torre campanario y Puerta del Perdón

²³³ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Una vieja señora...*op. cit.*

El exterior, de mampostería encalada es de gran sencillez. Su portada principal es lateral y se abre a la plaza; la constituye un arco de medio punto enmarcado en un moldura rectangular muy amplia. A los pies de la nave del Evangelio, se alza una torre de tres cuerpos cuadrados que se rematan con uno octogonal sobre basamento, incluyéndose arcos de medio punto enmarcados en el alfiz y coronados con chapitel piramidal hecho de cerámica. En el espacio de planta octogonal, antaño contenía un reloj²³⁴, y, finalmente, no se debe olvidar mencionar la particularidad de que, en 1979 la Hermandad de la Virgen de Gracia colabora para restaurar la campana mayor llamada "María de Gracia" y adquirir dos campanas más para la torre parroquial²³⁵.

En 1989, en el interior de la iglesia, se efectuó una excavación arqueológica²³⁶ levantándose la solería correspondiente al área del crucero, presbiterio, las capillas laterales y el Altar Mayor. Se contornea este último, observándose un relleno compuesto por restos constructivos desechados en anteriores remodelaciones de la iglesia. Con este rebaje se comprobó la forma semiesférica que tuvo dicho Altar Mayor, con toda probabilidad bajo la cúpula del crucero, anejo a éste se trazó otra zanja que reveló la existencia de un recinto murado cuadrado con tramo de escaleras.

Las conclusiones arqueológicas concluyentes fueron que el Bien de Interés Cultural²³⁷ se ha visto afectado por sucesivas intervenciones de menor entidad a partir de su edificación original, que dieron paso a una probable renovación a gran escala de la planta del templo en el siglo XVIII, ampliándose hacia el espacio situado bajo la cúpula del crucero y sus capillas laterales para, más tarde, prolongarse formando el ábside todo ello actual donde reside el Altar Mayor, así como el resto de dependencias de la iglesia. Esto quiere decir, que tanto la estancia cuadrada descubierta como el resto de los espacios, podían encuadrarse como dependencias de la antigua iglesia, entre finales del siglo XVI y el XVIII. Y un descubrimiento de crucial importancia científica

²³⁴ Recorte de periódico del Archivo Temboury, firmado por Francisco Pacheco Ruiz en el apartado del periódico Jardín de Ála con título Alhaurín el Grande.

²³⁵ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp. 21-31.

²³⁶ PÉREZ PLAZA, A., *op. cit.*

²³⁷ La parroquia es Bien de Interés Cultural desde el año 2004.

es que la iglesia no se edificó sobre la mezquita, como la "leyenda urbana" tradicional afirmaba.

4.4. Inventario de obras.

Grabado Virgen de Gracia del siglo XIX

Era costumbre y un gran orgullo en la Alhaurín del XIX ser hermano de la Hermandad de la Virgen de Gracia, congregación que, como dijimos, comenzó a experimentar un progresivo auge a partir del siglo XVIII. En las mandas testamentarias se repetían cada vez con más frecuencia las misas, arrobas de aceite, cera y un largo etcetera.

En el siglo XIX, esta corporación religiosa, difundió un especial documento grabado entre sus componentes: la patente o título de hermano. Éste, estaría lógicamente compuesto por el nombre del miembro, hermano de la comunidad, decorarían el documento motivos variados y en un lugar primordial figuraría la imagen grabada de la Virgen de Gracia. Concretamente el grabado o estampa tratada pertenece al título de hermano de un antepasado de la familia Rueda Marín²³⁸ y sólo nos ha llegado la representación gráfica de la Virgen de Gracia, imagen inédita propiedad de tal familia.

Este título de hermano expuesto en la vivienda de su poseedor o hermano titulado, ocuparía un lugar predominante en el hogar²³⁹, convirtiéndose en una especie de altar familiar, al tiempo que se jactara por poseerlo ante terceras personas. Así pues puede decirse que cumplía una doble funcionalidad: favorecía que devocionalmente, estimulaba el fervor religioso generado por la representación en el título, de la imagen de Santa María de Gracia, reproduciendo²⁴⁰ su presencia en las moradas de los hermanos titulados.

Propagandísticamente, también puede decirse que posee una clara intención divulgativa que va mucho más allá de la mera difusión de una devoción. Se trata de poner en valor el prestigio de la imagen de la Virgen de Gracia como simulacro de

²³⁸ Agradezco a Salvador Pérez González y a Isis M^a García Rueda la cesión de esta imagen inédita.

²³⁹ CARRETE PARRONDO, J., "El grabado y la estampa barroca", en AA.VV., *El Grabado en España (siglos XV- XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte*, XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 233.

²⁴⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., ""Verdadero retrato de..." La estampa religiosa y la visión de las imágenes procesionales en la Antequera barroca", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015, pp. 321-388.

especial santidad, veneración popular y capacidad milagrosa. Esa cualidad permite detectar en el título con la efigie de Gracia un trasfondo reconocidamente claro como "artefacto retórico"²⁴¹, especialmente diseñado y preparado para la captación de adeptos, simpatizantes y fieles en general, aunque, para el XIX, la Virgen de Gracia ya habría aumentado el número de ellos²⁴².



41. Grabado Virgen de Gracia del siglo XIX

²⁴¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

²⁴² SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *op. cit.*

En lo concerniente a los inicios del auge testamentario en la Hermandad de Gracia, resulta especialmente reseñable el de Josef Fernández de Medina en 1747 quien pide:

“seden aNra Sra de Grazia Patrona y titular desta vª zien rrs de von conbertidos los zinquent rrs pª laobra desu Camarín ylos otros zinquent rrs restantes pª el trono quese le esta construyendo”²⁴³.

Con respecto a esta última referencia, en este grabado del siglo XIX puede observarse a la Virgen sobre unas características andas de peana-carrete, en el que además se aprecia cómo la cabeza de la imagen se encontraba descubierta, sin velo, provista de postizos y un curioso y ancho manto servía como vestidura de la talla. Sin lugar a dudas, una estampa muy diferente a la actual y que sirve para hacernos reflexionar acerca de los cambios estéticos acaecidos en el culto y exorno público a las imágenes²⁴⁴. María de Gracia, figura entronizada en el sillón de 1780, obra del maestro de Vélez-Málaga, Antonio Cuenca²⁴⁵ y la media luna de plata de 1683²⁴⁶.

²⁴³ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande...*op. cit.*

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 21

²⁴⁶ *Idem.*

Media luna de plata de 1683²⁴⁷

La singular media luna que la Virgen de Gracia de Alhaurín el Grande lleva a sus pies, es una interesante obra de 1683, constituyendo una de las pocas reliquias que del patrimonio histórico alhaurino se ha logrado conservar.

Para la media luna se debe tener presente la figura apocalíptica de la “Mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza. Estaba encinta, y gritaba con los dolores del parto y las angustias de dar a luz”²⁴⁸ (Ap. 12, 1-2). Esta mujer descrita por San Juan, también puede asimilarse a la iconografía de la Virgen de Gracia.



42. Media luna de plata de 1683. Foto Archivo Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

La luna está vinculada a la noche, lo oscuro, lo misterioso, además de ser símbolo de la castidad. En la iconografía mariana, la media luna se representa con las puntas hacia arriba y divino siempre ha sido considerada como Madre, mediadora entre la Tierra y el Cielo, entre los dioses y los hombres. Así lo relatan también los mitos,

²⁴⁷ *Idem.* <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213592>.

²⁴⁸ NOGALES MÁRQUEZ, C. F., “Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla”, en *La Natividad: Arte, religión y Tradiciones populares*, San Lorenzo del Escorial, 2009, pp. 545-562.

símbolos y religiones, asociando la luna con la materia primordial, las Vírgenes Madres, Diosas del amor, de la fertilidad, de la sabiduría. La luna, marca los diferentes ritmos vitales, que duran unos veintiocho días²⁴⁹.

Juan Benítez, como dijimos, costeó la media luna de plata que tiene la imagen a sus pies, en 1683²⁵⁰. La pieza de plata fabricada con técnica de repujado, fundición y vaciado a molde, mide 83 x 58 x 2 cm. Posee una superficie a bisel rematadas sus puntas por estrellas sobre muelles y adornada en el centro por una cartela contorneada por hojarasca y corona²⁵¹. Su superficie aloja una inscripción “Donación de Juan Benítez, Vecino de Alhaurín el Grande. 1683”²⁵²

²⁴⁹ “Iconografía de la Inmaculada en la Escultura sevillana de los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, n° 6, Temas para la Educación, Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, Enero 2010.

²⁵⁰ PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 21.

²⁵¹ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213592>.

²⁵² Agradezco a Salvador David Pérez González facilitarme el texto de la inscripción.

Grabado de las reliquias de San Gaudencio Mártir²⁵³

El Concilio de Trento reconoció el culto de las reliquias de los santos y el redescubrimiento de las catacumbas en 1578. Desde este instante, innumerables presuntos *corpi santi* de primitivos cristianos fueron exportados desde Roma hasta Europa y América.²⁵⁴ Lo más chocante es el hecho de que, sin mediar investigación rigurosa que los legitimase, los restos eran adquiridos por sus nuevos propietarios, sin procurarse averiguar su autenticidad. Tales pseudo-mártires recibirán el homenaje requerido en las iglesias y capillas con su correspondiente papel de patronos y protectores de villas y ciudades.

La Sagrada Congregación de Ritos se vio obligada a intervenir por los abusos cometidos en las expoliadas catacumbas, acotando el desenfreno de los abusos cometidos, sin perjuicio de impedir la devoción popular a tales mártires. El 11 de agosto de 1691 un decreto promulgado ex profeso por dicha Congregación autorizaba la colocación y exposición de los *corpi santi* a la veneración pública de los fieles en cualquier iglesia, oratorio o capilla, sin oficio ni misas propias, por si acaso resultaban falsos o carentes de santidad.

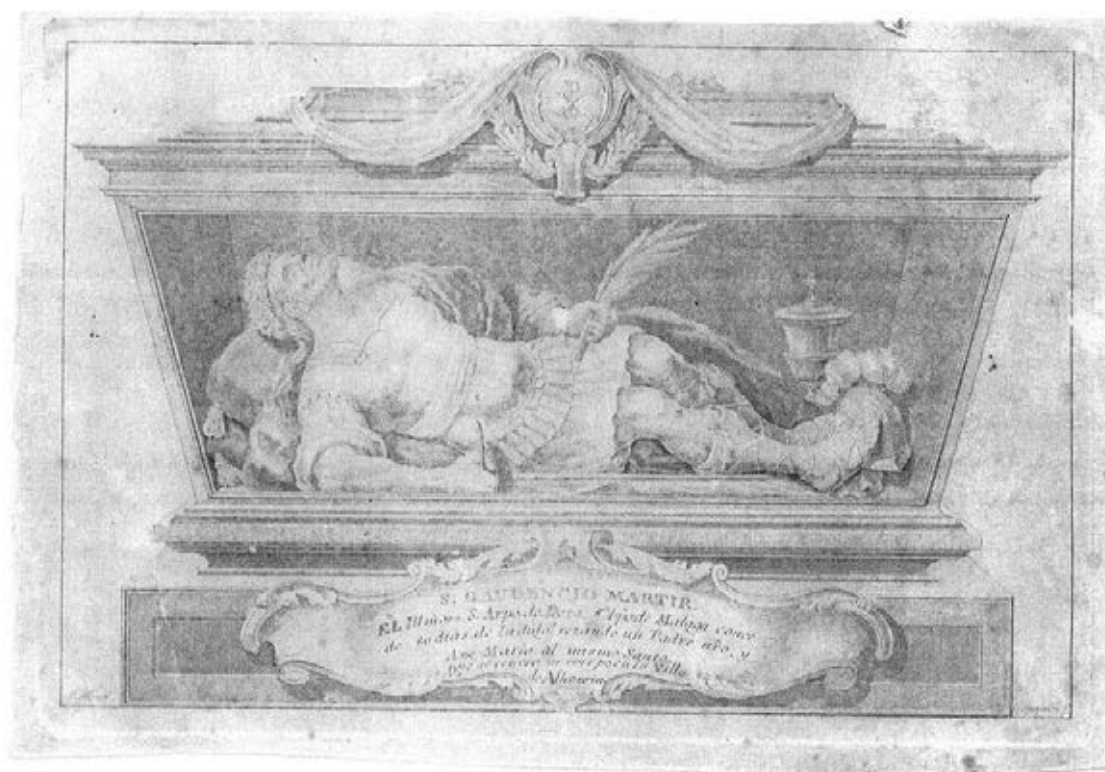
En 1697, el cardenal Fray Pedro de Salazar, natural de Málaga, obispo de Córdoba y uno de los personajes eclesiásticos más relevantes de la España del Seiscientos, regalaba a la Catedral las reliquias de San Flaviano, a las que se sumarían otros dos cuerpos catacumbales, los de la joven Santa Dianesa y el niño San Félix, extraídos del Cementerio de San Saturnino y enviados con sus correspondientes lacrimarios de vidrio con la sangre derramada. Una vez abierta la brecha por San Flaviano, estos dos santos romanos se incorporaron al relicario de la Catedral de Málaga, en 1736 y 1738, respectivamente²⁵⁵.

²⁵³ Agradezco al Dr. Sánchez López.

²⁵⁴ BOUZA ÁLVAREZ, J.L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 47-56.

²⁵⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en

En Alhaurín el Grande, a finales del siglo XVIII, Diego Fernández de Medina había solicitado de Pío VI ubicar en una ermita las reliquias del Santo Mártir Gaudencio, en el altar mayor y al pie de su camarín, donde se veneraba la Virgen de los Dolores. La concesión de reliquias no era común a particulares, pero el caso tratado fue una gracia especial del Pontífice a Fernández de Medina.



43. Grabado de las reliquias de San Gaudencio Mártir. Museo de la Abadía Cisterciense de Santa Ana de Málaga

El *corpo santo* de San Gaudencio extraído de las catacumbas romanas se presenta en la estampa en el interior de un sarcófago, tras un cristal frontal, en posición recostada y con indumentaria romana y la cabeza coronada con flores, en actitud de dormir plácidamente el “sueño eterno”, luciendo la palma de su victoria tras el martirio y el recipiente con su sangre. El área superior del sarcófago lo centra una guirnalda de

las Catedrales españolas del Barroco”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.): *La Catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, Universidad, 2010, pp. 102-208.

laurel y cartela vegetal que envuelve el crismón, símbolo cristiano por excelencia, y desde la cartela parten a ambos lados dos festones textiles.

El grabado fue realizado entre 1784-1799, fechas del pontificado del obispo de Málaga y arzobispo de Edesa, Manuel Antonio Ferrer y Figueredo (1729-1799), al que se hace referencia expresa en el texto dedicatorio:

"S. GAUDENCIO MÁRTIR/ El Ilmo. S. Arpo. de Deza Obpo. de Málaga conce/de 30 días de Indulg. rezando un Padre nro. y /Ave María al mismo Santo/cuyo cuerpo se venera en la villa/ de Alhaurín"

La obra pertenece al Museo de la Abadía Cisterciense de Santa Ana de Málaga. Su autor firma la obra calcográfica en los dos extremos inferiores, *Matheo González*, realizada hacia 1790. El artista aragonés Mateo González Labrador (1740-1807) pasa por ser uno de los más insignes representantes de la estampa devocional ilustrada, destacando asimismo en la temática profana, el retrato, la ilustración científica, los emblemas y la heráldica²⁵⁶. Además de su territorio de origen, su producción se extiende por toda la geografía nacional, alcanzando incluso el ámbito andaluz. Por ejemplo, especialmente importantes fueron sus trabajos dedicados a distintas imágenes devocionales de Cádiz.

González empleó en la estampa de San Gaudencio las características que le son propias en todos sus trabajos: un claroscuro sutil, luminoso, con un dibujo muy correcto, de buril limpio, transparente y brillante de académico abolengo²⁵⁷.

²⁵⁶ COLLANTES GONZÁLEZ, J. M., "Una estampa de Mateo González para la Archicofradía del Pilar en Cádiz", Septiembre 2015. Disponible en: www.lahornacina.com/articuloscadiz31.htm. [Consultado el 20/03/2015].

²⁵⁷ ROY SINUSÍA, L., *El Arte del Grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"-CSIC-Diputación, 2006, p. 339.

Esta estampa grabada supuso un mecanismo doctrinal de la Reforma Católica, a la hora de proporcionar la experiencia mística que cada individuo verifica en el momento de elaborar, imaginativamente, el motivo de reflexión propuesto que, en nuestro caso, son las reliquias de San Gaudencio. El mejor medio para lograrlo sería la estampa grabada, instrumento que solía inspirar un respeto y veneración semejante a las tallas²⁵⁸.

²⁵⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "*Imago Imaginis*". Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, Málaga, Universidad, 1995, pp. 31-52.

V. ALMOGÍA. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

V. ALMOGÍA. VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

5.1. Religiosidad popular

Transcurridos los tempestuosos conflictos derivados de la revuelta morisca y después de llegar a una sosegada calma con el nuevo poblamiento de cristianos viejos y el consiguiente reparto de los terrenos, se procede al establecimiento de una vida tranquila en Almogía, religiosamente hablando, pues ya la nueva fe acaparaba todo el poder religioso sin temor a levantamientos internos propiciados por influencias exteriores. Los nuevos habitantes introdujeron las costumbres propias de la religiosidad popular del lugar de donde eran oriundos, focalizándose todas ellas en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, que salió ilesa del conflicto morisco. Desde entonces, este templo se vertebró como principal eje creyente de la población en la vida y en la muerte porque, además del culto, también era lugar de enterramiento, más categorizados los más próximos al altar mayor y de menor rango los inmediatos a los pies del templo.

En los entierros, el difunto deja estipulado su formato y usos ceremoniales. La familia queda relegada a un segundo plano, pues el cortejo fúnebre, en muchos casos, la encabeza el cura, el sacristán y los beneficiados con un hábito, estipulándose la celebración de un número de misas determinadas, la cera de acompañamiento... y un aspecto ritual particularmente interesante: que el séquito haga un número determinado de "posas" o paradas rituales²⁵⁹. Estas últimas disposiciones hacen referencia implícita a las capillas posas o callejeras que contuvo Almogía en siglos pasados. De entre todas las mencionadas sólo se conserva una de ellas, y es del siglo XIX²⁶⁰. Esta es la capilla posa del Santo Cristo, por lo demás caracterizada por su simplicidad arquitectónica y donde se le presta devoción a un Cristo Crucificado²⁶¹.

²⁵⁹ MORENO MORENO, F., *Almogía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía (siglos XVI-XIX)*, Málaga, Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz, Santo Entierro, Nuestra Señora de los Dolores y María Santísima de Concepción y Lágrimas, Hermandad de Culto y Procesión de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora de la Soledad y Niño Jesús, Málaga, Gráficas Anarol, 2011, pp. 44-53.

²⁶⁰ Leyenda inscrita en un mural en la misma posa.

²⁶¹ GUEDE, L., *Ermidas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, p. 32.

Uno de los aspectos más interesantes de la religiosidad popular practicada de antaño en Almogía era la Fiesta del Corpus Christi²⁶², de la que se tiene primera constancia en 1584, siendo sufragada por el Concejo de la Villa. Como en tantos y tantos lugares, esta gran fiesta religiosa tenía como principal objetivo manifestar y reafirmar, públicamente, la fe cristiana de los vencedores. Pasando a convertirse en una fiesta anual relevante en el calendario urbano, por las autoridades laicas y eclesiásticas²⁶³.

De hecho, tras el Concilio de Trento, esta celebración era considerada la de mayor importancia del año. En ella la exagerada y ostentosa ornamentación y la deslumbrante puesta en escena puntualizan su función didáctica, ampliando el culto desde el templo a plena calle, a través del espacio abierto y público desde las plazas a las angostas y sinuosas callejuelas. Este acto incluía elementos festivos de arraigadas raíces populares por la presencia de danzantes que tejían movimientos al son de la flauta y tamborino, la puesta en escena con coreografías de danzas, música y las representaciones satíricas. Posiblemente, además de estos danzantes también se incluirían representaciones teatrales, a modo de sencillos autos sacramentales, cuya temática principal sería la lucha del bien y del mal, el primero representado en la figura de San Miguel personificado e interpretado por un niño ataviado del Arcángel.

En todo el recorrido procesional los danzantes realizarían las más importantes exhibiciones en los puntos de mayor afluencia de público en el interior de la iglesia y en la plaza pública. En dicho desfile, la presencia de los vecinos más influyentes de la Villa, hacía afianzar el estatus social que ostentaban y ellos eran los que llevaban a cabo la danza denominada *sarao*, configurada por pasos más aristocráticos con corte de bailes de sociedad, ataviados por ricos trajes y calzado, al tiempo que los acompañaban cuantiosos y variados instrumentos. Estos personajes serían quienes acompañarían al Santísimo Sacramento. Los zapatos de los bailarines los sufragaba el Concejo de Almogía. Como decimos, este género de danza ejecutada por los vecinos de mayor

²⁶² MORENO MORENO, F., *op. cit.*, pp. 30-37.

²⁶³ YBÁÑEZ WORBOYS, P., "Las actas municipales malagueñas como fuente para el estudio de la religiosidad durante la primera mitad del siglo XVI", *Actas del Simposium de Religiosidad Popular en España*, San Lorenzo del Escorial, 1/4-IX-1997, pp. 975-990. YBÁÑEZ WORBOYS, P., "Las fiestas del Corpus en la Málaga de principios del siglo XVI", *Estudios sobre la iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Granada, Universidad, 1999, pp. 378-386.

poder adquisitivo de Almogía era conocida como *sarao*. Sin embargo, los bailes "de cascabel", llamados así por el uso de campanillas en la ropa, se acompañaban de castañuelas y panderos, mantenían un aspecto más popular en cuanto a su propia dinámica e intérpretes²⁶⁴.



44. Capilla posa del Santo Cristo, siglo XIX. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

²⁶⁴ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, pp. 30-37.

También conocemos con certeza que la coreografía se configuraba por nueve componentes, merced al número de pares de zapatos adquiridos el Concejo para tal evento. El número impar plantearía la posibilidad de que la coreografía integrase cuatro parejas y un personaje aislado, en tanto los instrumentos musicales antes reseñados arrojan la funcionalidad del folklore popular, muy clarificado con ejemplos muy cercanos en la actualidad. El acompañante musical que tocaba la flauta y tamboril recibía el nombre de *baquero*, y no formaba parte del grupo de danzantes. Posiblemente, se trataría de un individuo de reconocido prestigio entre los vecinos como buen conocedor de la música²⁶⁵.

En el Corpus de Almogía, los aspectos celebrativos reseñados mantuvieron su esplendor desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII. Al parecer, el declive obedece al apogeo de las Cofradías en detrimento del Corpus. Sin embargo, la procesión del Corpus Christi todavía renace cada año con numerosos altares, calles engalanadas y plantas aromáticas, dando rienda suelta a los sentidos. El único elemento que no permanece hoy es la presencia de estos danzantes enjaezados y bailando al son de los instrumentos. Semejante costumbre religiosa quedaría inculcada en Almogía tras la repoblación de los cristianos viejos, llevada a cabo después de la revuelta y expulsión de los moriscos, pues el colectivo repoblador en su mayoría eran procedentes de la ciudad de Antequera.

La cofradía de la Virgen del Rosario, supuestamente, se origina en la primera mitad del siglo XVII y atendería, además de misas y enterramientos, el rezo público del rosario por las calles de la Villa. Nos encontramos aquí ante otra tradición que se ha mantenido hasta la actualidad, manifestación mariana de la localidad que se repite con fervor con el rezo del Rosario de la Aurora, cada quince de agosto y al alba por sus calles²⁶⁶.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 44.

Desde el siglo XVIII también existe, en el lugar conocido como Las Tres Cruces²⁶⁷, una ermita que estuvo dedicada a la atención espiritual de tres feligresías, cuyos límites coincidían en ese punto: Almogía, Álora y Cártama.

No existe historia escrita sobre la denominación de las Tres Cruces. Por esta causa, la tradición oral aporta varias versiones de su origen tales como que el nombre viene debido a la coincidencia en el lugar de tres caminos procedentes de Almogía, Álora y Cártama. Mientras tanto, otros autores afirman que la nomenclatura responde al fallecimiento de tres miembros de una misma familia en la tal ermita, donde habrían sido sepultados en el suelo señalando el emplazamiento funerario con tres cruces de madera.

La autorización de la construcción de la ermita data del 3 de julio de 1722, según rememora un acta del Cabildo de la Catedral referida por Lisardo Guede. El documento alude a la pretensión de Ciriaco Jerónimo Abendaño, de la dezmería de Almogía, partido de las Tres Cruces, de construir una ermita de madera, en su casa de viñas para officiar misa. Fue visitada por un cura de Álora llamado Ignacio Bonilla, que declaró estar decente para el culto cristiano hasta que se erigiera como ermita de cal y canto²⁶⁸. En un primer momento, el edificio tenía una nave y se amplió luego a tres. En este sencillo templo se celebraban todo tipo de actos religiosos y sacramentales, bodas y bautizos.

²⁶⁷ Excmo. Ayuntamiento de Álora, Registro General de Entrada núm. 2179 con fecha de 30 marzo 2004.

²⁶⁸ GUEDE, L., *op. cit.*, 1987, p. 31.



45. Ermita de las Tres Cruces. Siglo XVIII. Archivo Valle del Guadalhorce

Desde su construcción hasta los primeros años del siglo XX, se convierte en un lugar de encuentro de todos los trabajadores de la zona, donde todas las mañanas acudían tanto jornaleros como capataces, para repartirse el trabajo de viñas, hasta la crisis de la filoxera, aunque también se desempeñaban labores de ganadería y otras cosechas. Los trabajadores que no obtenían ocupación para ese día, ensayaban la fiesta de los verdiales. En aquella época se trabajaba todos los días del año a excepción del 28 de diciembre, solsticio de invierno, y el día de San Juan, solsticio de verano, días en los que dicha ermita acogía la fiesta de los verdiales, en conmemoración de la estacionalidad.

Con la Guerra Civil, esta fiesta sufrió un periodo de paralización lo que ocasionó el abandono y posterior deterioro del templo hasta 1943, cuando se reconstruyó para nuevamente abandonarse en 1965, finalizando, así el culto religioso y las fiestas de verdiales. No obstante, volvería a retomarse a partir de 1995 incorporando un pueblo más: Pizarra.

Los orígenes de la ermita de San Sebastián provienen del año 1521, cuando un vecino de Almogía manifestó la necesidad de construir una casa junto a un solar existente junto a este pequeño templo, situado a las afueras del antiguo casco urbano²⁶⁹. Luego nuevos datos proporcionan otras informaciones alusivas a cómo, en el siglo XVIII, este espacio tuvo remodelaciones y pasó a alojar también la imagen de San Roque que, junto a San Sebastián, son los Santos Patronos de la villa morisca. Posteriormente, vendría a estar presidida por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús²⁷⁰.

Este pequeño templo sería igualmente conocido como el “Asilo” por la fundación del mismo, en 1880, por Ana Herrero Porras. La institución tuvo como principal objetivo el sustento y educación de niñas huérfanas, cuya comunidad de religiosas de la orden agustina fue formada por mujeres de la localidad y con unos estatutos aprobados por el Obispo Gómez de Salazar²⁷¹.

Los Santos Patronos, San Sebastián y San Roque, imágenes que aquí se veneran, salen en procesión el día 15 de agosto, festividad de Nuestra Señora de la Asunción.

La Semana Santa de Almogía ofrece una muestra importante de sus tradiciones, contando con un caso bastante singular como es de los cargos que abren los actos oficiales en la noche del Miércoles Santo, con la Magdalena, el Ángel y el Campanillero que son subastados entre los hermanos tras una voluntaria limosna²⁷². Tales personajes son herederos iconográficos del antiguo “Paso” o de las representaciones sacras que se celebraban en la plaza del pueblo a modo de autos sacramentales²⁷³.

La Semana de Pasión finisecular hasta el último lustro del XIX conoce tiempos en los que se celebraban en la plaza del pueblo el antiguo Paso, los autos sacramentales y diversas representaciones sacras de la Pasión. De ahí, los referidos personajes aún

²⁶⁹ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, pp. 23 y 24.

²⁷⁰ GUEDE, L., *op. cit.*, p. 31.

²⁷¹ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 105, Leg. 3, doc. 9.

²⁷² En ocasiones han llegado a pujar hasta 12.000 € por uno de los personajes, sobre todo por el de Magdalena.

²⁷³ *Almogía. La tradición cofrade de un pueblo*, Guía de la exposición, conferencias y conciertos, Málaga, del 18 de marzo al 15 de abril 2011.

existentes en las Hermandades de la Veracruz y Jesús Nazareno, tales como el Campanillero, el Ángel y María Magdalena, cuyos cargos son ofrecidos en pública Subasta en el Cabildo General de Hermanos del Miércoles Santo para posteriormente participar en el cortejo procesional el Jueves Santo, Viernes Santo y Domingo de Resurrección²⁷⁴.

Entre una música muy especial de las bandas, el olor a incienso portado por los niños, y entre el brillo de las velas y los capirotos de los nazarenos, los personajes bíblicos de la Magdalena, el Ángel y el Campanillero vienen a ser el testimonio fehaciente de los ritos procesionales heredados de una religiosidad propiamente decimonónica y tan proclive a la incorporación de personajes alegóricos al cortejo procesional. De hecho, en Almogía cualquier muchacha adolescente sueña con ser María Magdalena, mientras que los papeles restantes los suelen encarnar niños de corta edad. Esta puja es una tradición de la localidad que se remonta a la década de los años cuarenta del pasado siglo XX. No cabe duda que la Magdalena es el personaje más carismático de la Semana Santa de este pueblo de los Montes Malagueños. Una vez que la familia “gana” y se hace con el cargo bíblico en la puja del Miércoles Santo en la plaza de Almogía, la elegida es ataviada con la ropa de la época y camina al día siguiente durante la procesión con un crucifijo en su mano izquierda y sin apartar su mirada de la efigie durante todo el recorrido, a imagen y semejanza de las populares representaciones pictóricas y escultóricas barrocas del personaje, a las que, sin duda, se esfuerza en imitar. El Campanillero ostenta un elegante traje de nazareno y el Ángel hace lo propio luciendo un alba y atributo alado. La Subasta Pública genera una gran expectación pues los pujadores quieren, a toda costa, que sean sus hijos quienes representen el papel bíblico en la “función” de Semana Santa²⁷⁵.

²⁷⁴ (A)rchivo de la (H)ermandad del (S)anto (C)risto de la (V)era+(C)ruz, *Historia*.

²⁷⁵ Agradezco a Ildefonso Torreblanca Mayorga.

5.2. La imagen

El tema de la Asunción se iniciará a las horas del alba, envuelta por unos bellos ropajes en los últimos momentos de María, de su muerte, sepultura y ascensión gloriosa, al igual que de la vida de Jesús²⁷⁶.

Y si del Génesis y San Lucas se escriben las páginas de la Sagradas Escrituras en los Cantares, VI, 9 dice: "¿Quién es ésta, que marcha como el alba al levantarse, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como un ejército ordenado de escuadrones?" Al alba asciende gloriosamente María, libre el cuerpo de toda huella de mortalidad. Y en el mismo libro salomónico se dirá en los Cantares VIII, 5: "¿Quién es ésta, que sube del desierto del mundo, llena de delicias, apoyada sobre el Amado?". Hermosa subida desde el mundo, con el rostro rebosante de alegría, para recibir el supremo galardón en el trono regio junto a su hijo²⁷⁷.

La iconografía de la Asunción de María²⁷⁸ se inspira en las leyendas apócrifas, transmitida por Juvenal, arzobispo de Jerusalén. Por ello el Padre y Doctor de la Iglesia San Juan Damasceno las acepta. Así pues, atendiendo al testimonio del arzobispo, desde tiempos inmemoriales se había consolidado allí la creencia de que, ante la inminente muerte de María, los Apóstoles, conducidos al lecho mortuario desde lejanos rincones del planeta, se reunieron en torno a Ella, junto a otros profetas y santos. Repentinamente, se les apareció un coro de ángeles entonando cánticos, antes de que María entregara su alma en manos de su hijo Jesucristo, expresamente descendido del cielo para recibirla entre sus brazos. Confió a Jesús tanto su cuerpo y alma para residir en su hogar celestial.

²⁷⁶ NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte: vida de un tema iconográfico*, Madrid, Afrodísio Aguado S.A., 1950, p. 16.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 17.

²⁷⁸ SALVADOR GONZÁLEZ, J. M., "La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrística y teológicas", en ZIERER, A. (coord.) "Cielo, Purgatorio y Infierno: la religiosidad en la Edad Media", *Mirabilia* 12, Enero a Junio 2011, pp. 189-220.

El arzobispo Juvenal relata y luego afirma el Damasceno que el cadáver de María fue conducido en un ataúd por los apóstoles hasta un sepulcro en el huerto de Getsemaní, en cuyo interior fue sepultado, entre cánticos de ángeles y en presencia de los Apóstoles. Cuando al tercer día finalizaron los cánticos angélicos, los Apóstoles abrieron el sepulcro, para que Santo Tomás, que se encontraba ausente en el entierro, pudiese venerar el cuerpo de la Virgen. En cambio, la sorpresa se produjo cuando hallaron vacía la tumba de María, con tan solo sus vestiduras. Con lo cual, los Apóstoles dedujeron que Dios había resucitado aquel cuerpo inmaculado e incorrupto y lo habían conducido al Paraíso.



46. La Asunción de la Virgen de Bartolomé Esteban Pérez Murillo, 1670. Museo Hermitage de San Petersburgo

La original aportación de San Juan Damasceno reside en argumentar y justificar la temprana resurrección de la Virgen y su ascensión en cuerpo y alma a la gloria celestial. Es decir, la elevación del alma de María al Paraíso era creencia aceptada por unanimidad. En cambio, la resurrección y ascensión corporal fue una cuestión reconocida por muy pocos Padres y teólogos. En España, estos relatos legendarios de la Muerte y Ascensión de María se introdujeron posiblemente en el siglo VII, y su vía de difusión fueron las peregrinaciones a Jerusalén²⁷⁹.

Desde los siglos V y VI en los que vivió San Juan Damasceno promulgando estas creencias se debe trasladar a 1950, en el que el Papa Pío XII declaró el Dogma de la Asunción de la Santísima Virgen en cuerpo y alma al Cielo el día 1 de noviembre del citado año. Definió así solemnemente, con su autoridad de Supremo Pontífice, el dogma mariano:

“Después de elevar a Dios muchas y reiteradas preces y de invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; para honor de su Hijo, Rey inmortal de los siglos y vencedor del pecado y de la muerte; para aumentar la gloria de la misma augusta Madre y para gozo y alegría de toda la Iglesia, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados Apóstoles Pedro y Pablo y con la nuestra, pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado, que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrena fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celestial”²⁸⁰.

La reacción popular ante el fenómeno de la Asunción de María siguió una análoga trayectoria a como si se tratara de un romance popular relatado por un juglar. En la teología el valor de estos relatos se convierte en nulo para justificar un dogma, en cambio, en cuanto a testimonio histórico-artístico se le concede una creencia en la objetividad del hecho²⁸¹. En definitiva, hechos fantásticos y misteriosos se han

²⁷⁹ NIETO, B., *op. cit.*, p. 21.

²⁸⁰ Pío XII, *Bula Munificentissimus Deus*, 1noviembre 1950.

²⁸¹ NIETO, B., *op. cit.*, p. 20.

incorporado a las realizaciones artísticas con un cierto halo de lo real. La escena tendrá siempre como centro de sus giros la Muerte y Asunción gloriosa de Santa María²⁸².

El singular privilegio la Virgen no escapará a esta ley de vida. Por ello, el artífice de las obras artísticas no puede olvidar las consecuencias que rodean el preciso momento del nacimiento de la obra. En cuanto a lo histórico, se introducen nuevas fórmulas de la estética simple que nació del arte primitivo. El tema asuncionista se caracteriza por una amplia producción, con serenísima armonía en el Renacimiento e impresionante ampulosidad en el Barroco²⁸³.

A falta de precedentes, la imagen de la Virgen de la Asunción de Almogía es una pieza sin interés artístico, datada en 1938, procedente de los talleres industrializados del área levantina y catalán. La presencia de la advocación en Almogía es un tanto tardía, por cuanto la titularidad mariana por excelencia que los Reyes Católicos iban sistemáticamente asignando a las Catedrales, Iglesias Mayores y parroquias principales en cada población conquistada era, como venimos viendo, la de la Encarnación por devoción de Isabel la Católica, al igual que también lo era a San Francisco de Asís y San Juan Evangelista²⁸⁴. En esta tesitura, existe una explicación de carácter ideológico, constatada por historiadores del mundo medieval, por cuanto el Islam reconoce a Cristo como uno de los grandes profetas e incluso a la Virgen como una de las mujeres más eminentes de la Historia e incluso mucho más distinguida que Fátima, la propia hija del Profeta Mahoma, dicho por él mismo. Sin embargo, hay una cuestión importante: el Islam no reconoce en Jesucristo un dios sino sólo un hombre excepcional de singular importancia pero únicamente como hombre. El hecho de reiterar y justificar la advocación de la Encarnación forma parte de la reseñada superposición ideológica y religiosa²⁸⁵, con el intento de recalcar con insistencia la verdadera naturaleza de quien viene a convertirse ahora en epicentro de la nueva religión: Cristo, quien es Dios aunque

²⁸² *Ibidem*, p. 21.

²⁸³ *Ibidem*, p. 31.

²⁸⁴ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., *Málaga. Perfiles de su Historia en documentos del Archivo Catedral (1487-1516)*, Málaga, Gráficas Atenea, 1994, p. 205.

²⁸⁵ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J.E., *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada, Universidad, 1977, pp. 71-73.

históricamente fuese hombre. Es interesante relacionar este aspecto con la advocación de la Asunción, que no deja de ser una advocación anterior a la Encarnación, por cuanto varias catedrales medievales están dedicadas a tal advocación, sobre todo castellanas. La cuestión se reafirma por el hecho de que la Edad Media es un tiempo de controversia mariana uno de los intentos es demostrar el carácter excepcional de la Virgen. Esto se va a plasmar cuando en 1950 cuando el papa Pio XII proclame como dogma de fe la Asunción, el hecho de que la Virgen, al igual que Cristo subió en cuerpo y alma al cielo, algo que desde hacía muchos siglos atrás la piedad popular respaldaba²⁸⁶. El culto a la Virgen de la Asunción tuvo un gran apoyo popular lo que provocó que existiesen numerosas peticiones para declararlo como Dogma.



47. Talleres de Olot

Los nuevos tiempos traen siempre fórmulas bellas, que no sólo tuvieron sus horas de vida y triunfo, sino que serán portadoras de otras modalidades estéticas con temas repetidos pero con una nota distinta en el archivo inagotable de los talleres de Olot, pues de la ciudad gerundense procede la imagen de la Asunción de Almogía cuya llegada a la población se produjo en 1938²⁸⁷. Y con características como las que a

²⁸⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor artístico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.

²⁸⁷ Agradezco a Ildefonso Torreblanca Mayorgas proporcionarme dicha fecha.

continuación se relacionan: fabricada en pasta de cartón madera, policromada con pintura al óleo, ojos de cristal, aureola de metal dorado, con ángeles en la peana y unas dimensiones que superan los dos metros.

La denominación “de origen” o, si se prefiere, “de marca” de los Talleres de Olot proviene de la fábrica principal de imaginería seriada de dicha ciudad, conocida como los Talleres del Arte Cristiano que se fundó en 1880 en Olot y es una de las pocas que ha sobrevivido hasta la actualidad. Sin embargo, siguen siendo muy numerosas las fábricas similares existentes en diversos núcleos del Levante español. Se considera que, a finales del siglo XIX, se vivió un periodo de recuperación religiosa, que propició que la iconografía devota estuviera muy arraigada en la cultura occidental en general y a la catalana en particular.

Estas piezas poseen cierta importancia artística aunque exista una reproducción en cadena de los modelos tipificados. Cada imagen presenta un modelado y tratamiento iconográfico perteneciente a un maestro imaginero, anónimo en la mayoría de las ocasiones, que trabajaba en el taller, siendo el que diseñaba las pautas a reproducir a partir de un original en barro del que se sacaban unos moldes que servían para reproducir la imagen. El material empleado para esculturas era pasta de cartón madera y el trabajo estaba muy bien organizado hasta tal punto que existían expertos en moldes, en retoque, en dar bases de color, poner ojos de cristal...²⁸⁸.

El sistema de venta de la imagen, y así pudo ocurrir en Almogía, se canalizaba a través de la figura del marchante, viajando por las poblaciones grandes y pequeñas. Este doblaba el precio del encargo del cliente, de lo que valía en sí, se encargaba la obra y se encomendaba el transporte al lugar donde iba a ser venerada. Evidentemente, con la llegada de una nueva obra era muy fácil que se produjeran nuevos encargos²⁸⁹. En la villa de Almogía, al igual que en otras muchas parroquias, existen numerosas imágenes

²⁸⁸ LORITE CRUZ, P. J., "Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot", *Revista de Claseshistoria, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, n° 302, 15 de junio 2012, pp. 1-16.

²⁸⁹ *Idem*.

de los talleres de Olot tales como San José, Virgen de Fátima, Sagrado Corazón de Jesús, San Isidro,...

Un dato importante sobre la imagen de la Asunción de Almogía es el interés mostrado por ella desde el otro lado del Atlántico, desde México, por parte del profesor Víctor Moreno Ramos del Departamento de Educación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, quien considera imágenes "hermanas" de la Asunta de Almogía las Vírgenes de la Asunción de la Catedral de Aguascalientes (1919) y la de la Catedral de Hermosilla en Sonora (1905)²⁹⁰.

En este sentido, Ignacio Valdespino y Díaz era Obispo de Sonora, pasando en 1913 a ser trasladado como segundo Obispo de Aguascalientes. El hermano de Ignacio Valdespino, llamado Juvenal, era un comisionado agente de ventas de los talleres catalanes y convenció a su hermano, el segundo Obispo, para que sustituyera la antigua escultura de la Asunción hasta entonces venerada en la Catedral, por otra de gran tamaño traída de la comunidad catalana. Así lo aceptó Valdespino y, al efecto, hizo traer del taller de escultura de donde su hermano Juvenal era agente de ventas, una nueva estatua de la Asunción de María para la Iglesia Catedral de Aguascalientes²⁹¹.

Concluyendo, además de la relación que plantea el profesor Moreno Ramos de las Asuntas de Almogía con las de Aguascalientes y Sonora, y del interés mostrado desde el país iberoamericano por tal imagen de la villa morisca, resulta beneficioso conocer de primera mano, y aunque sea desde un lugar tan lejano, la situación planteada anteriormente cuando se trataba el tema de los talleres de Olot y de la figura del marchante, pues el propio hermano del segundo obispo ejercía esa función vendiendo no sólo una imagen de la Asunción sino dos a través del mismo comitente: una para la

²⁹⁰ Documento enviado por el Dr. Moreno Ramos que lleva por título "Imágenes hermanas", material inédito, procedente de Aguascalientes.

²⁹¹ Documento enviado por el Dr. Moreno Ramos que lleva por título "La imagen de Nuestra Señora de la Asunción de Aguascalientes", material inédito, procedente de Aguascalientes.

catedral de donde era segundo obispo y otra para la que había sido con anterioridad obispo, radicadas en las ciudades de Aguascalientes y Sonora, respectivamente.



48. Imagen de Nuestra Señora de la Asunción de Almogía. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

5.3. El inmueble: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.

En 1505, y a instancias de la reina Isabel la Católica, se levantaron las primeras parroquias malagueñas por el Arzobispo de Sevilla Diego de Deza²⁹², correspondiéndole a Almogía los oficios eclesiásticos de Beneficiado y Sacristán, de forma que se les asignaba la tercia del impuesto de la Villa, según Carta Apostólica de Alejandro VI del año 1500²⁹³. Estos hechos constituyeron los inicios de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción que, en un primer momento, estuvo ubicada sobre la mezquita de la fortaleza medieval²⁹⁴. Este templo es el referido como la "iglesia vieja" mencionada en fuentes archivísticas en 1496, 1540 y 1570, dato este último imprescindible cuando se menciona la nueva iglesia parroquial de Almogía²⁹⁵.

La edificación del nuevo templo respondería a la demanda de servicio religioso por parte de la población, que aumentó progresivamente en la villa y para 1572 compondría su interior con tres naves y atavíos decorativos de acertadas condiciones:

"Es un buen edificio, de tres naves. Tiene un Beneficiado, Cura y Sacristán y ornamentos razonables"²⁹⁶.

La actual iglesia parroquial de Almogía, venía fechándose a mediados del siglo XVI, basándose en que en 1564 se concede al párroco la campana de la Torre de la Vela del castillo para la iglesia²⁹⁷. Sin embargo, otros estudios posteriores realizados por Lorenzo Pérez del Campo, indagando en la obra realizada por Diego de Vergara en la Catedral de Málaga y el conjunto de la Diócesis, permitieron conocer con precisión su autoría y la época del encargo del proyecto de esta iglesia²⁹⁸.

²⁹² AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 62.

²⁹³ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 24.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 24 y 25.

²⁹⁶ A. D. E., Caja 105, Leg. 14, doc. 7. MORENO MORENO, F. y CARO MAYORGA, M., *Almogía: entre moriscos y cristianos. Libro de Repartimientos de la villa tras la expulsión de los moriscos*, Málaga, Diputación, 2008, p. 81.

²⁹⁷ A. D. E., Caja 105, Leg. 14, doc. 8. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 183. TORREBLANCA MAYORGA, I., "Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Almogía", *El Campanillero*, Almogía.

²⁹⁸ TORREBLANCA MAYORGA, I., *Ibidem*.



49. Fachada de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (1552-1891) de Almogía.
Foto Archivo Temboursy, 1934

Así pues, mandado llamar en 1543 por Fray Bernardo de Manrique como maestro de cantería de la Catedral de Málaga junto con otros y nombrado en 1548 como “Maestro Mayor de las obras de la Iglesia Mayor, avalado como experto conocedor de las técnicas que ya había trabajado en dos grandes construcciones catedralicias” (Catedral de Salamanca y Catedral de Coria en Cáceres), fue hacia 1549 cuando Diego de Vergara se convierte en Arquitecto de las Fábricas Menores del Obispado. En otras palabras, el maestro pasaba a ser el técnico responsable de las reparaciones y nuevas construcciones que la Mayordomía General de estas fábricas ordenase en las parroquias e iglesias de la Diócesis bajo su jurisdicción. A tal efecto, en 1552, dicta condiciones para “La obra del cuerpo de Yglesia e Torre” que se debía construir en la villa de Almogía²⁹⁹.

La construcción de la nueva iglesia parroquial de la Villa vino, por tanto, de la mano del arquitecto mayor de la catedral Diego de Vergara (1499-1583), como ya se ha apuntado, hacia el año 1552, época en la que como decimos le fue adjudicada la obra catedralicia, un trabajo que compaginaba junto a sus colaboradores con las parroquias provinciales y también con la de Almogía³⁰⁰.

Si la primitiva parroquia fue erigida sobre la mezquita, la nueva construcción se ubicaría en un lugar intermedio entre el Barrio Alto y el Bajo, de origen musulmán y morisco o asiento de cristianos viejos y nuevos pobladores, respectivamente³⁰¹. La villa se caracteriza por la orografía accidentada del terreno, con lo cual el templo tuvo que acogerse al desnivel quedando el lado de la Epístola a la presente calle Torre de la Vela con parte del muro adherido al terreno desnivelado y la restante en línea a la vía antes indicada. El muro está reforzado por tres contrafuertes y ausente de vanos. En lo que respecta al lado del Evangelio, da a una pequeña callejuela que permitió que ciertas capillas pudieran expresarse volumétricamente al exterior como en la actualidad así se vislumbran. El tabique se sustenta por dos contrafuertes y un par de capillas externas de planta cuadrada, haciendo éstas las veces de supuestos machones. Además, la entrada de

²⁹⁹ *Ibidem*. PÉREZ del CAMPO, L., "Versatilidad y eclecticismo, Diego de Vergara (H. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI", *Boletín de Arte* nº 7, Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1986, pp. 81-100.

³⁰⁰ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p. 26.

³⁰¹ *Idem*.

luz al templo se garantizó gracias a unos óculos existentes en este lateral. El cierre del presbiterio sería en planta absidal³⁰² y de seguro que también contaría con vanos para facilitar la entrada de luz natural.

Vergara proyectó una iglesia de tres naves con presbiterio cuadrado que sobresalen de la planta rectangular de las naves separadas por soportes cruciformes sobre los que apean arcos de medio punto. La capilla mayor, originariamente, se cubriría con bóveda de media naranja de ladrillo cortada con artesones cortados de yeso y una venera del mismo material por la moldura de los capiteles y del arco del presbiterio, decoración que en la actualidad ha perdido en su totalidad³⁰³.

En su realidad arquitectónica, el templo parroquial es de planta rectangular con una fábrica a base de ladrillo y argamasa caliza³⁰⁴. La iglesia de corte basilical y tres naves, separadas la central de las laterales por tres arcos de medio punto, está cubierta por un exquisito artesonado mudéjar de par y nudillo, sólo con gualderas y almizate, de pares y tirantes recortadas. Los canes de perfil en S llevan triglifos a base de acanaladuras, mientras que los tirantes son dobles con lazo, como si fueran de azafates, ornamentados en sus perfiles con untas de diamante. Este tipo de armadura responde al prototipo clásico emergente a finales del siglo XVI o principios del XVII, por lo demás las fechas que se están tratando³⁰⁵.

En el interior, el templo original del XVI debía contener, al menos, las capillas de la actual Venerable Hermandad de la Santa Vera+Cruz donde se venera a la Inmaculada Concepción, además del camarín de la Virgen del Rosario anexo al altar mayor, mientras que al lado opuesto al presbiterio permanecería la sacristía³⁰⁶.

La cubierta exterior de dicha construcción presenta un tejado a dos aguas, mientras cierto recuerdo mudéjar subsiste en algunos detalles contenidos en los aleros de madera sostenidos por tablas empotradas en el muro, recortadas con perfil aquillado

³⁰² Así es como se puede ver en planta de la parroquia de la Asunción según aparece en el libro de *Almoxía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía*.

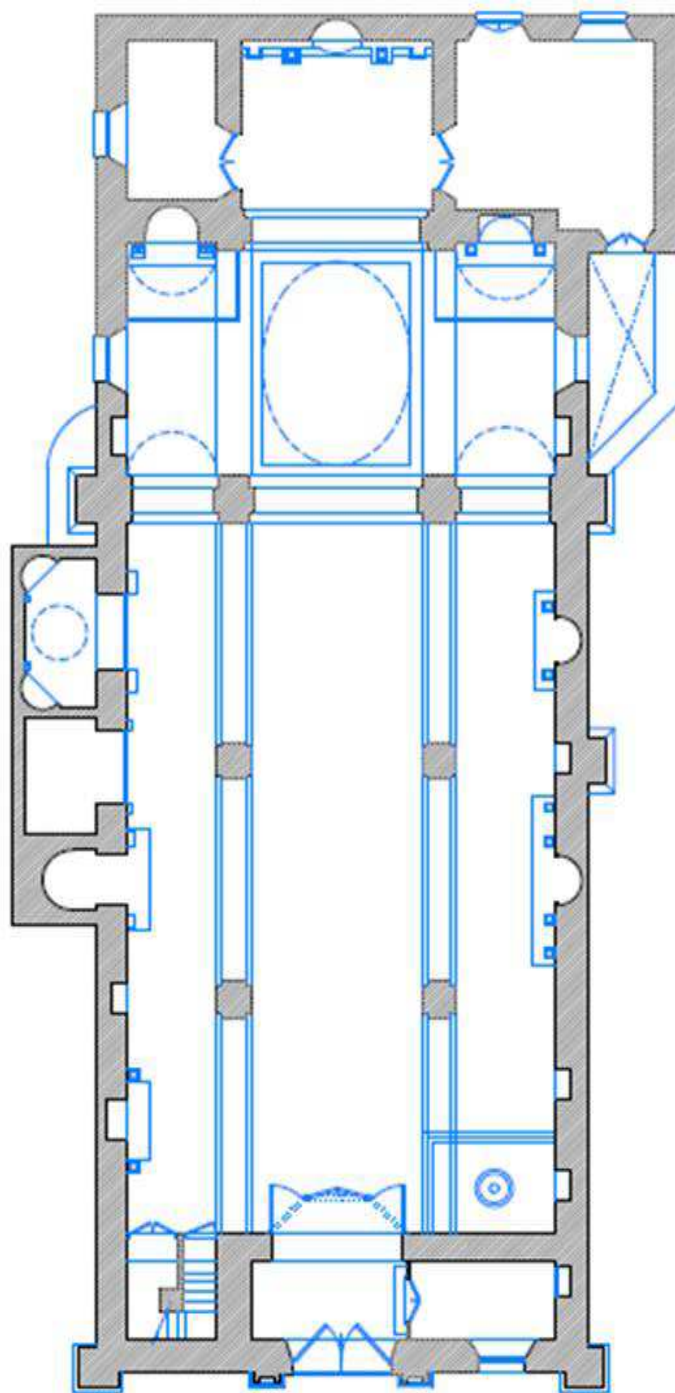
³⁰³ PÉREZ del CAMPO, L., *op. cit.*.

³⁰⁴ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p.27.

³⁰⁵ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.* p. 177.

³⁰⁶ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p. 35.

y protegido todo él por cubierta de tejas salientes. Estos sencillos y simples aleros de madera provienen de las formas de los ladrillos y las piedras³⁰⁷.



50. Planta de la Iglesia de la Asunción. Dibujo de Ildefonso Torreblanca Mayorga

³⁰⁷ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.* p. 210.

A los pies de la parroquia, en el lado izquierdo o del Evangelio, aparece exteriormente la torre campanario que, según sus proporciones, puede considerarse por la Dra. María Dolores Aguilar, de las llamadas "de espíritu mudéjar", por caracterizarse por su gallarda elevación y su aspecto tremendamente parecido al de un alminar³⁰⁸, más que a una torre campanario cristiana.

Hasta aquí, hemos descrito el presunto aspecto del proyecto original acometido para esta nueva Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la Villa de Almogía por el arquitecto catedralicio Diego de Vergara.

Otro dato desde el punto de vista del exterior de este edificio es que tuvo anexo a la zona de la cabecera el cementerio de la villa, donde se enterrarían parte de sus moradores, pues la otra parte lo haría en el interior albergando a aquellos fieles cuyo poder económico se lo pudiese permitir. Al tiempo, su ubicación daría lugar a que el callejón trasero a la iglesia recibiera, en la Edad Moderna, el nombre del "Callejón de las Viudas", aludiendo a las idas y venidas de las viudas que visitaban las sepulturas de sus maridos ya fallecidos³⁰⁹.

Según el proyecto originario, a algunas zonas del templo se le adherían viviendas que luego fueron derribadas con la ampliación de finales del siglo XVIII, e igualmente también fueron demolidos el Altar Mayor, Sacristía y capilla de la Virgen del Rosario para efectuar la reseñada ampliación debido al acuciante incremento de la población sufrida en la villa, aportando momentos de incomodidad por la carencia de espacio a la hora del servicio religioso³¹⁰.

Así, ha llegado al día de hoy un bien inmueble carente de construcciones a su alrededor, confiriéndole un porte que muy pocas iglesias poseen en el Valle del Guadalhorce hasta el punto de permitirle actuar urbanísticamente como una manzana circundante propia. En la callejuela derecha, el par de camarines ya no se expresan individualmente sino que quedan acogidos e insertos en una exedra rectangular.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 141.

³⁰⁹ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p.27.

³¹⁰ *Idem*.

La fachada principal muestra la única entrada con arco de medio punto y pilastras cajeadas más anchas de lo acostumbrado, propias del siglo XVII. El cuerpo superior parece ser fruto de una reforma de 1891, a causa de los desperfectos del terremoto de 1884³¹¹, y consta de un entablamento con triglifos³¹² y sobre este otro más pero de mayores proporciones con dobles acanaladuras impuestas libremente, en cuyos extremos se decora con lo más parecido a unos pináculos rematados en cruces. Encima, un frontón triangular con lados curvos aparece rematado por una antigua hornacina, que da cobijo a una imagen mariana. En el centro del frontón de perfiles cóncavos un ventanal termal³¹³ ilumina el coro alto.



51. Interior de la Iglesia de la Asunción. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

³¹¹ TORREBLANCA MAYORGA, I., *op. cit.*

³¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 183. CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, pp. 169 a 171.

³¹³ Anteriormente mencionamos que las ventanas que ofrecían luz a la iglesia, según diseño de Diego de Vergara, eran óculos. En el momento actual, todos ellos son ventanas termales como la que aparece en la portada principal.

En las esquinas de ambos lados pueden apreciarse claramente algunos de los contrafuertes y, en el lado izquierdo, la torre campanario de planta cuadrada se alza con cuerpo de campanas de doble arquería de medio punto en el frontal y único arco en los laterales, rematando el conjunto por tejado a cuatro aguas.

Así pues, a través de un cancel se traspasa el umbral de la Asunción para adentrar la contemplación en su interior de tres naves separadas por arcos de medio punto, con armadura, de madera y los referidos soportes cruciformes. La impresión general permite diferenciar perfectamente hasta dónde llegaba el proyecto de Vergara respecto a la ampliación del XVIII, ya que las naves se prolongan en un crucero en el que las cubiertas laterales lo conforman bóvedas de medio cañón segmentadas en acanaladuras, y entre tramos, nervios conjugando tres rombos. La nave central hace el crucero con bóveda de media naranja helicoidal con cuatro pechinas. Todo el conjunto adquiere una tonalidad grisácea que parece imitar al mármol. Además se determina por contener cada gajo de la media naranja ánforas con diferentes tipos de flores y en la clave de la bóveda un florón de yesería. Las pechinas muestran motivos tales como la M y A entrelazadas o anagrama de María del que emerge una flor como símbolo de pureza, en otra un puñal doloroso atravesando un corazón emergiendo del mismo otra flor que parece identificarse con un lirio, la siguiente enjuta acoge un corazón rodeado de espinos y con una llama encima, representa el deseo de Cristo por ser amado por la humanidad y su inacabable amor y misericordia³¹⁴, y en la última contiene las siglas de JHS (Jesús Salvador de los Hombres). Todas estas pinturas tienen una particularidad similar y es la de sujetar una banda de distintos colores bajo cada diseño pictórico. Perfectísimamente cada una de estas representaciones tiene su razón de ser, pues a tenor del imaginario religioso local se puede plantear la siguiente hipótesis interpretativa: el anagrama de María, alude a la Asunción, Sagrada Titular del templo, el corazón doloroso y las siglas JHS a los Cristos y Dolorosas de ambas hermandades de Almogía y el corazón llameante rodeado de espinas al Sagrado Corazón de Jesús. En uno de los segmentos decorativos de la cúpula, a su pie, aparece la fecha de 1837 y unas iniciales de las que solo es aparente una J³¹⁵.

³¹⁴ SHEPHERD, R. y R., *1000 símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 157.

³¹⁵ TORREBLANCA MAYORGA, I., *op. cit.*

El Altar Mayor se configura como un espacio de planta cuadrangular con techumbre a dos aguas, cuyo vértice es plano, es decir, tres partes segmentadas a su vez en acanaladuras que constituyen rectángulos. En el lado del Evangelio del Altar Mayor se halla un lienzo al óleo de San Pablo Ermitaño, anónimo popular de la segunda mitad del siglo XVIII³¹⁶. Por su parte, el retablo mayor es de corte neobarroco en la hornacina central del segundo cuerpo se venera a la Virgen de la Asunción, titular del templo, figurando a ambos lados de ésta sendas ménsulas Santa Teresa de Jesús y San Antonio de Padua, piezas seriadas de nulo interés.

En la nave del Evangelio se veneran imágenes que ocupan diversos altares. Desde la cabecera hasta los pies del templo serían los siguientes: Sagrado Corazón de Jesús, Cristo Resucitado, Santo Cristo de la Vera+Cruz con Nuestra Señora de los Dolores y San Juan Evangelista, María Santísima de la Concepción y Lágrimas con Santo Entierro, Inmaculada, San Francisco de Asís y San Isidro Labrador.

En la nave de la Epístola se encuentran las capillas del Nuestro Padre Jesús Nazareno, San José, María Santísima de los Dolores, Virgen de Fátima, Nuestra Señora de la Soledad, Virgen del Carmen y San Juan Bautista delante de la pila bautismal.

No obstante, a ambos lados de la nave, destacarán una serie de capillas por el interés que radican. Por ello, en la nave de la Epístola resulta importante destacar el camarín de la Inmaculada, de ornamentación neobarroca de raigambre canesca y que, según un inventario de 1985, se fecharía en el XIX³¹⁷, aunque históricamente sería un camarín originario del siglo XVII. En esta parte de la iglesia resultan interesantes los camarines de los Sagrados Titulares de la Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz, Santo Entierro, Nuestra Señora de los Dolores y María Santísima de la Concepción y Lágrimas. La Hermandad de la Vera+Cruz se confirma en Almogía en el

³¹⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario...*p. 171.

³¹⁷ *Idem.*

siglo XVI³¹⁸, en general, según los versados en la materia, las cofradías de la Veracruz son razonadas como la más antigua de todas las cofradías de penitencia³¹⁹.

El camarín del Cristo de la Vera+Cruz con San Juan y la Dolorosa también serían uno de los pocos camarines originarios del siglo XVII, aunque los principios de esta hermandad se constatan en la centuria anterior. Las tres imágenes, tal y como están dispuestas, simulan un Calvario: en el centro Cristo Crucificado obra del imaginero Pedro Pérez Hidalgo³²⁰ entre los años 1941 y 1942³²¹, Nuestra Señora de los Dolores³²² posiblemente realizada entre los siglos XVII-XVIII en busto al que se le añadió el candelero y, por último, San Juan Evangelista, imagen de vestir de Pedro Pérez Hidalgo³²³ en 1980, copiando una obra dieciochesca de Fernando Ortiz desaparecida ese mismo año en el incendio de la parroquia malagueña de San Juan. El interior del camarín está compuesto por una pequeña bóveda celestial en la que revolotean ángeles con ramos de flores, anillo dorado y ménsula y florón de la clave también en policromía dorada, de la que pende una lámpara. En el frontal sobre un fondo negro despuntan el Cristo crucificado y, a ambos lados, la Dolorosa y San Juan insertos en una hornacina con el cuarto de esfera avenerada y columnillas salomónicas lo enmarcan.

Justo al lado del anteriormente descrito, otro camarín alberga los restantes titulares de la Venerable Hermandad que se está tratando; en concreto, María Santísima de la Concepción y Lágrimas y el Santo Entierro en un camarín y altar de corte muy italianizante en el que predomina el mármol verde. En el frontal del altar, despuntan pilastras que sostienen columnas, sobre las que se eleva un entablamento y sobre el mismo un frontón triangular. El interior es de planta cuadrada, realizado todo en mármol de igual tonalidad, tan sólo un pequeño lucernario poligonal ornamentado con hojarasca en sus gajos. La imagen de María Santísima de la Concepción y Lágrimas es

³¹⁸ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p.27.

³¹⁹ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Orígenes de la Semana Santa de Cuenca (siglos XVI-XVII)*, Cuenca, Editorial Alfonsópolis, 2007, p. 24.

³²⁰ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p.27.

³²¹ (A)rchivo de la (H)ermandad del (S)anto (C)risto de la (V)era+(C)ruz, *Santo Cristo de la Vera+Cruz*.

³²² *Idem.* A. H. S. C. V. C., *Nuestra Señora de los Dolores*.

³²³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario...*p. 171. A. H. S. C. V. C., *Historia*.

también del imaginero Pedro Pérez Hidalgo de 1981³²⁴, en tanto el Santo Entierro es una magnífica obra del escultor Juan Manuel Miñarro López de 2002³²⁵.



52. Bóveda del crucero con pinturas de 1837

En lo concerniente a la nave del Evangelio, suscitan gran interés los altares dedicados a los titulares de la Hermandad de Culto y Procesión de Nuestro Padre Jesús

³²⁴ A. H. S. C. V. C., *María Santísima de Concepción y Lágrimas*.

³²⁵ A. H. S. C. V. C., *Santo Entierro*.

Nazareno, María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora de la Soledad y Niño Jesús, hermandad cultural creada con toda probabilidad en los años cuarenta del siglo XVII³²⁶.

El altar de Jesús Nazareno contiene un retablo finamente dorado y distinguido por un abigarramiento barroco, ejecutado por el sevillano Manuel Guzmán Bejarano en 2003, al tiempo que la imagen del Nazareno es de José Navas-Parejo Pérez, realizada en Granada en 1938.

Este altar ya aparece referenciado en el año 1775 mediante la solicitud de colocarle una reja para que no sufra daño. En el documento que a continuación referimos se manifiesta cómo en fechas recientes a la reseñada en el mismo, la capilla se había decorado con un nuevo altar y, para resguardarlo de las continuas fricciones de fieles que diariamente lo visitan, solicitan una reja protectora que deje un espacio libre entre el devoto y el retablo. Además, el texto también alude a cómo la capilla de Jesús Nazareno debía requerir un especial cuidado de los responsables del templo, ya que albergaba un altar de privilegio perpetuo³²⁷.

"La Hermandad de N. P. Jesus Nazareno cita en la Parroq. de la Villa de Almogía, y a su representde sus Hermanos mares y Mayordomo Dn Alonso Grajales y Ruiz Bendo. de dha Parroquial, Dh. Jph de Cordova Pbro. y Miguel Escobar, hace presente a V. S. I. con el debido respeto, que habiendo fabricado un Retablo y repisa, primoroso, Dorado, y Charol, para el desente culto de la Imagen titulada de esta Sta. Hermandad, y experimentandose que por hallarse abierto dha Capilla recibe notable menoscabo este dho Retablo, por el paso delas gentes; y así mismo no resultando perjuicio alguno a la cavida del Pueblo en Dias de concurrencia de que se ponga una Berja, por que el citio que puede ocupar es de mi corta extencion p. todo lo qual.

Sup.ca a V. S. I. se sirva mandar se costee dha Berja por dha Hermd. uniforme el Retablo para que esta suerte consiga su ferbor el completo adorno deesta su Capilla, y así mismo tenga el

³²⁶ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, p.50.

³²⁷ PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Edad Moderna en Almogía: aproximación histórica y notas para su estudio", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 131-154.

debido respete, desencia, y separación qe. corresponde aun Altar qe. lo es tambien de Privilegio perpetua en lo que espera recibir gracia y favor de V. S. I...."³²⁸

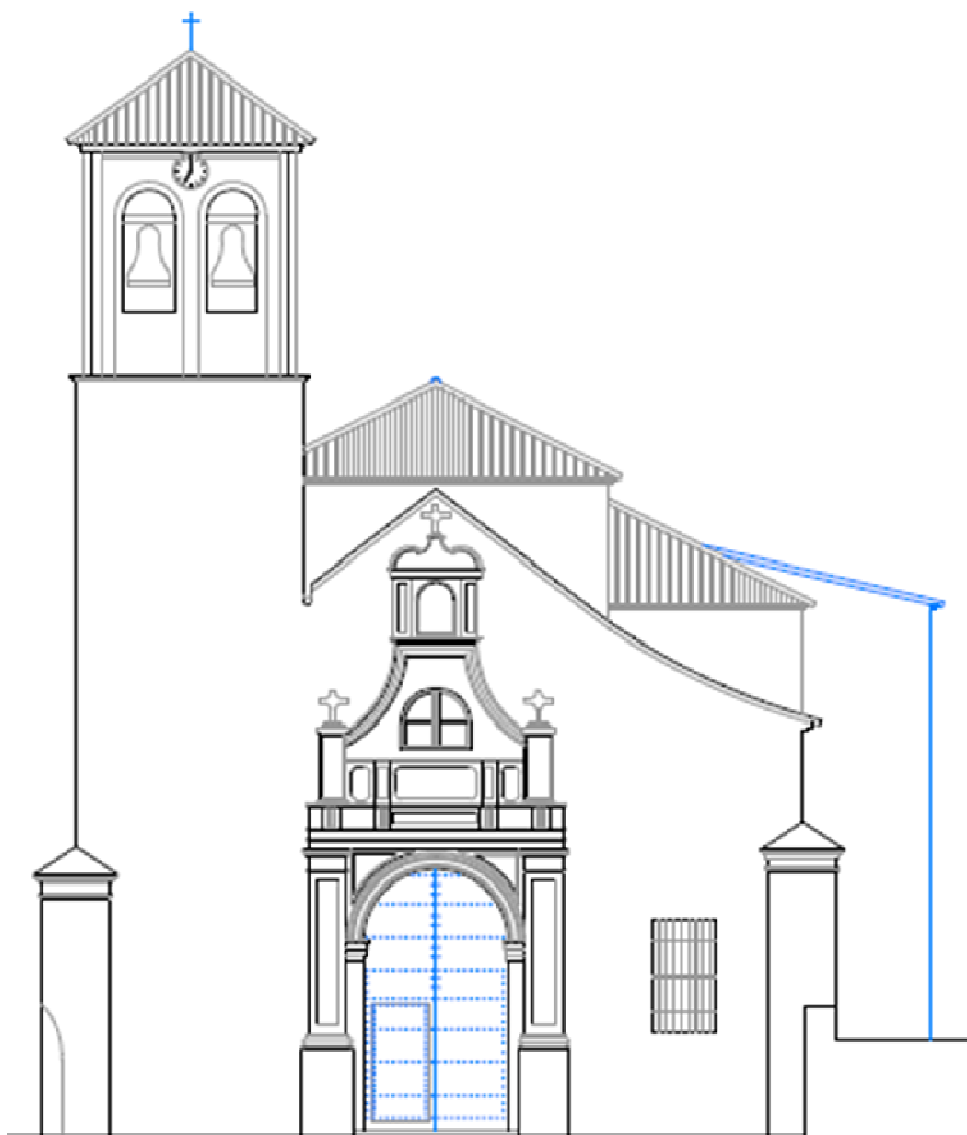
El Nazareno es el titular que da nombre a la Hermandad, pero otra de las imágenes que también le acompañan es María Santísima de los Dolores, pieza de vestir del imaginero malagueño Francisco Palma Burgos en 1947, siendo el retablo de autoría de Pedro Pérez Hidalgo en 1952. Con esta obra puede decirse que el malagueño Pérez Hidalgo dejó en Almogía un notable legado de su actividad artística como gran tallista, con la realización de las obras antes indicadas desde el punto de vista de imaginería y este retablo en cuestión. La pieza es toda dorada y de signo neobarroco muy acentuado, sobre todo por las robustas columnas salomónicas que jalonan la hornacina de la imagen.

Con independencia del *Niño Jesús del Dulce Nombre* realizado por José Antonio Navarro Arteaga en 2013, la última de las esculturas que conforman la hermandad es la de Nuestra Señora de la Soledad, tallada en Barcelona el año de 1943 por Francisco de Paula Gomara. El retablo que la aloja, de estilo neoclásico, fue diseñado por Ildefonso Torreblanca Mayorga, ejecutado por Salvador Conejo Ávila y dorado por José Ángel Ortiz Espinosa, todo ello en la propia Almogía en 1991.

El retablo neoclásico propicia un interesante programa iconográfico referente a los Dolores de la Virgen, la utilización del color de la hermandad y de símbolos del martirio de Jesús. Así, en el sotabanco, una serie de casetones alternan el color morado de la hermandad con el dorado y en el centro un óvalo acoge la corona de espinas. El banco voltea salientes acanalados que son la base de columnas del cuerpo superior, y, distintos entrantes con un círculo, cada cual representa, uno los clavos de Cristo y otro los instrumentos del martirio, martillo y tenazas. El primer cuerpo incorpora en la calle central la hornacina de la imagen de la Soledad y en las calles laterales un par de columnas estriadas de orden corintio. El intercolumnio de la calle lateral derecha ostenta

³²⁸ A. D. E., Caja 105, Leg. 14, doc. 7.

tres óleos sobre lienzo, ovalados e insertos en una cartela, que representan tres Dolores de la Virgen; de arriba a abajo serían la Crucifixión, Jesús perdido en el templo y la Huída a Egipto. En tanto, la calle lateral izquierda hace lo propio con el Descendimiento de la Cruz, el Encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario y la Profecía de Simeón. El séptimo dolor lo idealiza la propia imagen en su Soledad³²⁹ ante la sepultura de su Hijo.



53. Alzado principal de la Iglesia de la Asunción. Dibujo de Ildefonso Torreblanca Mayorga

³²⁹ Agradezco a Ildefonso Torreblanca Mayorga.

Un elemento muy distintivo de la pieza lo conforma el ático, a base de un frontón triangular que en su vértice se convierte en curvo y que aloja lienzo cuadrangular con la imagen de la Verónica.

"... Santa Verónica fue una piadosa mujer de Palestina con la cual la tradición y las leyendas populares han relacionado los autorretratos o imágenes de la Santa Faz del Señor... Esa la piadosa mujer que aparece en los Evangelios y que es identificada como la hemorroisa curada milagrosamente al tocar la orla del manto del Señor... La piadosa mujer Verónica, era de una familia Noble y posiblemente hija de algún rey o gobernador importante, Verónica (la hemorroisa, o enferma de hemorragias de sangre) se gastó una gran fortuna obviamente porque era rica, según los Evangelios, en los mejores médicos de la época, posiblemente era una princesa a la que nadie pudo curar de sus hemorragias, sería una mujer débil y con una gran anemia, de tez pálida, y que al tocar la orla del manto de Jesús entre una gran muchedumbre que la oprimía fue curada..."³³⁰

³³⁰ Fragmanto de textos proporcionados por el Dr. Reverendo de Almogía José M^a García Paniagua, al cual se le ha de agradecer por ello.

5.4. Inventario de obras

Campanas dieciochescas

En este apartado se describirán unos bienes pertenecientes a las dos hermandades procesionales de la Semana Santa de Almogía: Veracruz y Nazareno. Son susceptibles de detallar estas insignes piezas, independientemente del incalculable e interesante valor, por el simple hecho de que sus portadores en la procesión del Jueves y Viernes Santo y Domingo de Resurrección son el personaje del campanillero, figura representada por la ternura e inocencia de un niño pequeño, según dijimos antes. Ambas hermandades también conservan cetros de finales del XVIII y principios del XIX la del Nazareno y de 1732 la de la Veracruz. Sin embargo, tal y como se ha apuntado en líneas anteriores y por tener menos relación con el culto mariano, sólo se han descrito las campanas y no los cetros sino que estos han quedado reseñados en este apartado.

La Semana Santa de Almogía es una verdadera pasión de los sentidos y la tonalidad sonora de las campanas de estos personajes, vestidos con elegantes trajes de nazarenos en la sección de cada cofradía, no deja de ser un código comunicativo que mueve a todo el cortejo procesional de personas en silencio, con especial devoción hacia las imágenes que acompañan, inmersas en sus propios pensamientos y oraciones que detienen o reanudan el paso, al toque de la campanilla portada por este candoroso infante, sin duda todo un símbolo patrimonial heredado de los Autos Sacramentales de la Pasión de Almogía representado desde tiempos ancestrales³³¹. En definitiva, es un disfrute sensorial estar y sentir una procesión y dejarse envolver por los sonidos de estas campanillas.

Uno de los cometidos principales de las campanas era abrir los cortejos de Semana Santa de las dos organizaciones religiosas, aunque pudieran ser también utilizadas para avisar a los cofrades de otros actos. El origen del uso de estos objetos en el seno de las cofradías parece arrancar de la Edad Media, época en la que se adoptó la costumbre de anunciar la presencia pública de la divinidad con ellas. Esta tipología de

³³¹ Agradezco a Ildefonso Torreblanca Mayorga.

ajuar procesional se encuentra ya documentada, con análoga finalidad a las de Almogía, al menos en el siglo XVII³³².

Campana de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Presenta inscripción con el año de su realización 1776. Está copiosamente decorada con profusa ornamentación que parte de un eje central y a ambos lados se desarrolla, a modo de esgrafiado, una serie de tallos, hojarasca y flores, y además contiene el anagrama de IHS. En la inscripción que orla su parte inferior se cita, aparte de la fecha, una inscripción "ESTA CAMPª SEHISO A DEN...", especificando que la pieza se hizo "a devoción", o, lo que es lo mismo, por donación, apareciendo grabado el nombre de Alonso Grajales, donante de la pieza. Un mango de madera colocado en posición horizontal y unido al cuerpo por una correa de cuero sirve para agitar y hacer sonar el objeto³³³.



54. Campana de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1776. Foto Salvador David Pérez González extraída del libro *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*

³³² PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., *op. cit.*

³³³ *Idem.*

Campana de la Hermandad de la Veracruz

Esta pieza presenta inscripción con el año de su realización 1733 y luce una superficie lisa, estando únicamente decorado con círculos concéntricos que rodean su perímetro. Bastante deteriorada, se manifiesta en el exterior una fractura de una amplia grieta, con pérdida incluso de parte el metal. En este caso, la inscripción está situada en el lugar donde la campana empieza su estrangulamiento, sirviendo para fechar la obra en 1733, al tiempo que un expresivo "SOI DELA HERMANDADDE STª BERA CRUZ" hace lo propio para marcar la titularidad del utensilio³³⁴.



55. Campana de la Hermandad de la Vera+Cruz, 1733. Foto Salvador David Pérez González extraída del libro *Guadalupe, Del Medioevo a la Modernidad*

³³⁴ *Idem.*

Grabado de Nuestra Señora de los Dolores

Las primeras imprentas malagueñas aparecen hacia finales del siglo XVI. Por lógica, en un principio los medios que se utilizaban para las publicaciones eran bastante rudimentarios, y a medida que la imagen va adquiriendo importancia, se van perfeccionando y modernizando. Incluso llegó un momento en el que comienza a generalizarse el uso de las rotativas y muchos talleres ven la necesidad de ponerse al día para satisfacer las demandas del público. En este caso, sería la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores de Almogía, la que haría uso de tales medios, centrando su afán en la reproducción de la hoja de filiación a la hermandad que representaba en su portada la imagen de la Virgen Dolorosa.



56. Grabado de Nuestra Señora de los Dolores, 1880. Tomada de *Almoxía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía (siglos XVI-XIX)*, de Francisco Moreno Moreno

Esta hoja de filiación a la hermandad está fechada en 1880 y se corresponde con la ficha de solicitud de José Torreblanca Mayorgas para pertenecer a la misma. Este documento contiene una serie de condicionantes para poder pertenecer a la congregación religiosa. Además ofrece una fecha fundacional de la propia corporación, pues constata su existencia varias décadas anteriores a la solicitud de inscripción. Además su existencia como Hermandad autónoma fue muy breve, ya que fue absorbida e integrada por las dos grandes hermandades de la villa, Veracruz y Nazareno. La Virgen de los Dolores saldría en procesión alternativamente con ambas hermandades, incrementando la devoción y la participación de los vecinos de la hermandad dolorosa en los actos litúrgicos³³⁵.

Pero lo más interesante aquí es la representación de la Virgen en su advocación de Dolores que se formaliza en la portada de hoja de filiación, pues tal titularidad mariana se inscribe en un marco cuadrado, como si se tratara de un frontispicio, a base de guirnalda de hojarascas y alguna que otra flor, en el vértice interior cuadrangular. En el interior aloja la siguiente leyenda:

"HERMANDAD DE NTRA. SRA. DE LOS DOLORES QUE SE VENERA EN LA PARROQUIAL DE NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN DE ESTA VILLA DE ALMOGÍA"

No obstante, se antoja más interesante el motivo que se aloja en su interior, la imagen de Virgen de los Dolores. La Virgen aparece acribillada de espadas alusivas a los dolores que la martirizaron hasta su muerte. Las manos y brazos abiertos claman al cielo, mostrando mirada baja de resignación. La cabeza la envuelve el halo de misterio y la indumentaria a base de hábito, manto y tocado sencillos prescinde de los ostentosos trajes heredados de un barroquismo extremo, haciéndola emerger como una simple mujer de Jerusalén de luto. A ambos lados se vislumbra el siguiente paisaje: la ciudad de Jerusalén y el monte Gólgota con las tres cruces.

³³⁵ MORENO MORENO, F., *op. cit.*, pp. 145, 146 y 147.

VI. ÁLORA. VIRGEN DE FLORES

VI. ÁLORA. VIRGEN DE FLORES.

6.1. Religiosidad popular

Los símbolos y acciones cristianas comenzaron en Álora momentos antes de que ésta hubiese sido conquistada por las tropas castellanas. En este sentido, los primeros gestos rituales se produjeron con la misa celebrada antes de proceder a la batalla final que daría la victoria, a los que en su afán de cruzada contra el Islám, pretendían a diestro y siniestro conquistar la plaza de Álora. Una vez asediada la población musulmana, la impronta católica se multiplicó por todos los rincones de la villa; desde la Torre del Homenaje de la fortaleza, la Cruz del Humilladero hasta en todos los hogares de los nuevos pobladores. Pero los emblemas religiosos seguían aumentando a lo largo de los siglos con la fundación de las iglesias parroquiales, congregaciones de porte caritativo, ermitas, capellanías y conventos, llegando a su máximo apogeo y esplendor en el siglo XVIII.

Álora fue durante centurias cabeza de comarca y como buen municipio debía dar ejemplo a los lugares que se sometían, a su custodia administrativa. Al tiempo, ésta estaba incluida en la Vicaria de Coín³³⁶, municipio que le sobrepasaba en todos los ámbitos eclesiásticos como son iglesias, ermitas y conventos e incluso llegó a ser sede episcopal. Tal circunstancia hacía que Álora intentara equipararse al ambiente religioso que en Coín se vivía, aunque, como lógicamente se supone, nunca llegaría a aventajarla en importancia pastoral. Eso sí, en cuanto al Valle del Guadalhorce, sí se consideraban y tenían fama de ello, por ser ambos pueblos de plena dedicación clerical. Ni duda cabe, querer compararlas con las ciudades de Ronda y Antequera, auténticas urbes conventuales con una fuerte tradición arraigada a la vida monacal que ha quedado marcada hasta hoy día en su urbanismo y llegar a considerar a cada convento como un mundo dentro de la propia ciudad.

³³⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 371.

Desde el siglo XVI, con la aplicación de la Bula de Beneficios y Oficios del obispado de Málaga en 1505³³⁷ se expedía un documento que reflejaba cómo debía sistematizarse el número de beneficiados y sacristanes con el que se obligaban a contar los pueblos de la actual comarca del Valle del Guadalhorce, de entre las cuales se encontraba Álora. El párroco de la iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación de Álora era el encargado de organizar la actividad religiosa de la villa, siendo además el responsable del cuidado y limpieza de las almas. Con el Concilio de Trento, el papel desempeñado por el párroco se vio aún reforzado prescindible cuando se les obligó a llevar el registro de los bautismos y defunciones en los libros sacramentales³³⁸. Pero no sólo fue importante el acometido del párroco como distintivo del clero secular, sino que el regular también perpetró una importante acción con la formación de las Órdenes religiosas de los Hermanos de la Caridad, los del Padre Seráfico San Francisco y de las hermanas de la misma orden que regentaron el conocido convento de las monjas de la Fuente Arriba, los Hermanos de la Santa Caridad en el Hospital de San Sebastián y la orden a la Escuela de Cristo. Las ermitas se caracterizan de una enorme sencillez y reducido espacio pero en ocasiones se han convertido en el primer hito alrededor del cual se han formado núcleos o barrios como ocurre con la ermita de la Veracruz en la calle del mismo nombre o la de Santa Brígida en el barrio de la estación del ferrocarril. En definitiva, la religiosidad en Álora llegó a marcar y sacralizar los aspectos urbanos, sociales, económicos e incluso laborales.

6.1.1. Templos, ermitas y capellanías

El primer templo cristiano lo constituyó la Primitiva Parroquia de Santa María de la Encarnación construida por mandato real sobre la mezquita mayor del castillo. El apelativo de primitiva lo recibe porque fue la primera parroquia que tuvo la población, pues como luego se verá, fue la petición popular lo que ocasionó la construcción de la presente hasta nuestros días.

³³⁷ *Idem. Del Medievo a la Modernidad*, Guía de la exposición, Exposición y Seminarios itinerantes 2004 de *Guadalhórcete*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2004, p. 7.

³³⁸ *Idem.*



57. Exterior del Presbiterio de la Primitiva Parroquia de Santa Mª de la Encarnación, 1492

Esta primitiva parroquia se erigió canónicamente bajo la bula de Inocencio VIII *Dum ad illam fidei constantiam* en 1505 y se confirmó en 1510³³⁹, si bien esta confirmación de erección sería para sentar aún más las bases de la institución cristiana porque se conoce con total certeza que en 1492 la parroquia ya estaba o al menos en gran parte erigida como fábrica porque cuando se celebraron los segundos y definitivos repartimientos de Álora, los convocados en reunión se congregaron en la iglesia mayor de la villa³⁴⁰, que no era otra que la que nos ocupa.

³³⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 371. MORENO FUENTES, F., “La Escuela de Cristo. Un edificio entre la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación y el Hospital de San Sebastián de Álora (Málaga)”, *Boletín de Arte* nº 21, Málaga, Universidad, 2000, pp. 105-130., p. 113.

³⁴⁰ BEJARANO PÉREZ, R., *Los Repartimientos de Álora y Cártama*, Málaga, Ediciones del Aula de Cultura de Peña Malaguista, 1971, p. 31

Santa María de la Encarnación es una de las reliquias arquitectónicas del siglo XV³⁴¹ y correspondería al estilo gótico tardío, y estaría compuesta por tres naves³⁴², armadura de madera, y exteriormente se caracterizaría, y lo sigue haciendo, por su severidad decorativa. Lo que nos ha llegado hasta nuestros días de aquella primera iglesia parroquial ha sido la capilla mayor, que es de planta cuadrada y con los brazos de crucero³⁴³ a los que se accede mediante arcos ojivales pero tan sólo en uno de los casos o más concretamente en el lado de la Epístola porque en el del Evangelio se haya sellado. Los pilares inundados de junquillos o nervaduras ascienden hasta llegar a unas ménsulas, constituidas por una superposición de estrellas, y a raíz de esta parte, la bóveda gótica de crucería.

En el exterior lo único destacable es un arco toral o el que fuera en su momento el arco del triunfo con rosetón en el frontal, pilares similares a los interiores aunque en estos se aprecia una hornacina con forma de venera que aporta un motivo decorativo, ventanas con forma ojival en los laterales, contrafuertes en la parte trasera y la Torre de la Vela musulmana que se convertiría en campanario en época cristiana. El resto del templo tendría tres naves y dos puertas, una lateral en el lado de la Epístola y otra a los pies del templo³⁴⁴.

A finales del siglo XIX, siendo arquitecto de la Diócesis de Málaga Manuel Rivera Valentín, y posiblemente en una de sus visitas a la localidad para restaurar la iglesia de la Veracruz, no ocultó su asombro por esta capilla, advirtiéndole ya que era uno de los pocos reductos del gótico en la provincia. En un periódico de época se recoge la descripción que el arquitecto expuso acerca de la capilla:

³⁴¹ GUEDE, L., *Ermitas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, p. 33.

³⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, p. 177.

³⁴³ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

³⁴⁴ BOOTELLO MORALES, A., “Apuntes Históricos de Álora”, *Hojita Parroquial* de Álora nº 301. Don Antonio Bootello publicó en la sección de Apuntes Históricos de Hojita Parroquial entre 1912 y 1931, fueron un total de 431 números de aparición quincenal.

“En las cercanías del baluarte musulmán se encuentran hermosísimos restos de aquella arquitectura cristiana que el genio de Pedro Pérez y de Juan de Toledo dejaron impresa en las grandiosas naves de nuestras catedrales de los siglos XIII al XV. Es de planta rectangular con machones que soportan el arco toral, separándole de la nave central y los formeros de las laterales cerrada por una bóveda de aristas, con sus aristeros muy pronunciados siguiendo los baquetones y junquillos que cubren los pilares; vemos en ellos las subdivisiones de los nervios hasta en forma de estrella de perfiles muy robustos y hermoso dibujo. Sobre los muros que cierran el presbiterio por cima de los arcos formeros se ven dos ventanas ojivas con sus arcos en la entreojiva, sosteniendo un pequeño rosetón”

“Por los restos que aún se perciben del muro de recinto se llegan a conocer las grandes dimensiones del templo: la parte que hemos podido estudiar ha conservado a través de centenares de años todo su esplendor, revelándonos la importancia de este monumento desconocido de los más, que al hablar del arte ojival nunca creyeron se guardara es los ásperos montes de nuestra provincia, tan preciada joya de la arquitectura cristiana; corresponde a la mejor época ojival y debió ser construido en los primeros días que siguieron a la toma de Álora; conserva toda la pureza de las fábricas del siglo XIV; su poquísima decoración le da una severidad que no encontramos en las construcciones ojivales del último periodo: vemos en sus arcadas las hermosas proporciones de la ojiva equitativa, una gran sencillez en los perfiles de sus baquetones y en los nervios de sus bóvedas; en los pedestales de sus madrones y en la sección de estos. Se descubren ya esas subdivisiones que señalan los últimos días del ojival, producto de una imaginación que buscaba en los detalles la variedad que no les daban las formas generales, anunciando su decadencia. Hoy tan sólo queda lo que debió ser el presbiterio y un arco de la nave lateral, que odiosas restauraciones han alterado para formar la modesta Capilla del Cementerio”³⁴⁵.

No en vano, es trascendental registrar dos aspectos que nos interesan: cuando se edificó esta iglesia, su obra quedó integrada dentro del recinto califal de la fortaleza, al tiempo que el castillo fue adaptado para ser habitado por los individuos venidos para repoblarla. La segunda consideración a la que se quiere hacer mención no es otra que la advocación a la que se dedica, Santa María de la Encarnación. La misma no es un rasgo que caracterice a la iglesia de Álora, sino que viene a ser bastante usual en todos los territorios conquistados por los Reyes Católicos durante la Guerra de Granada. El título de la Encarnación manifiesta la propaganda de fe y de verdadera religión que los reyes plantearon para la unificación de los territorios. Con la propuesta de difundir el

³⁴⁵ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar. Periódico Avisador Malagueño del 13 de noviembre de 1874.

catolicismo se justificaban todas las conquistas que los ejércitos llevaban a cabo en territorio islámico³⁴⁶.



58. Bóveda de crucería gótica del Presbiterio. Primitiva Parroquia de Santa M^a de la Encarnación, 1492

A lo largo de los siglos XVI y XVII la población en Álora fue asentándose tras esos primeros momentos inmediatamente posteriores a la conquista que siempre suelen ser fluctuantes, dando como resultado un aumento progresivo de la población extendida fuera de las murallas del castillo. Este acrecimiento también repercutió en la iglesia hasta el punto de solicitar a los mandatarios eclesiásticos una de mayores dimensiones en la que pudieran practicar el culto cristiano sin estar expuestos a ser oprimidos por otros fieles. De esta forma se fueron dejando abandonadas estas sacras instalaciones a medida que avanzaban las del nuevo templo. En 1673 ya se hace alusión al mal estado

³⁴⁶ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*

en el que se encuentra la construcción, dos años después se trasladará definitivamente el culto a la nueva parroquia³⁴⁷. El 9 de octubre de 1680 acaeció un terrible terremoto que la destruyó en su mayor parte quedando de ella sólo la torre campanario, el presbiterio y parte de los muros laterales³⁴⁸.

Este contratiempo significó el fin de una construcción que ahora queda en el recuerdo y únicamente podemos imaginarla mediante la observación de la iglesia del Espíritu Santo de Ronda y la parroquial de Setenil, ambas similares en estilo y cercanas geográficamente a la de Álora.

Retomando el hilo de la cuestión clerical, religiosa y conventual en la población para lograr hacer una visión de conjunto del ambiente que rodeaba a la comunidad de Hermanos Menores instalada en el convento de Flores es de necesidad detener este estudio en la Ermita de Santa Catalina. Por lo común que tiene con la anteriormente descrita, fue luego cimentada sobre otra mezquita de menor importancia y lógicamente se situaba dentro de las murallas del castillo, en el arrabal instalado en la ladera del Cerro de las Torres. De este pequeño oratorio no se ha podido localizar el solar que ocuparía, si bien algunos no dudan en ubicarlo en la calle Postigo³⁴⁹ y en documentos exclusivamente aluden de su existencia porque dieron a censo una casa que lindaba con ella en 1625³⁵⁰ y recogieron materiales de sus restos en 1704³⁵¹ al encontrarse arruinada³⁵².

³⁴⁷ MORALES GARCÍA, M. y MARTÍNEZ MONTESEGURO, M. P., *Anexo al proyecto de restauración de la torre de la parroquia de "Las Torres" de Álora*. Málaga, Escuela Taller Iluro, Ayuntamiento de Álora. Este documento apareció en una dependencia municipal y no contiene fecha de realización.

³⁴⁸ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* nº 337.

³⁴⁹ Agradezco a Pedro Dueñas. La calle Postigo es una de las más antiguas y su antigüedad se remonta a época islámica ya que en ella estaría el postigo de la entrada principal al recinto murado, de ahí que reciba este nombre.

³⁵⁰ BOOTELLO MORALES, A., *Ibidem*, nº 27.

³⁵¹ *Ibidem*, nº 301.

³⁵² Manuscritos inéditos de Don Antonio Bootello Morales (1850-1930), en poder de sus herederos. Estos manuscritos no fueron publicados en vida por Don Antonio y parece ser, como así aparece reseñado al principio del documento, que los empezó a escribir su tío Miguel Bootello en 1889.

Esta pequeña construcción se llevaría a cabo en el periodo postrero al asedio castellano y se levantaría encima de una mezquita, elemento islamita que rápidamente había que eliminar. Con la acción del tiempo quedó destruida en los primeros años del siglo XVIII. Quien sabe si fuera por la influencia natural que le causó en antedicho terremoto o por lo novedoso de la recientemente inaugurada iglesia parroquial, lo cierto es que ni restos quedó de ella, pero es importante tener presente la advocación a la que se dedicó por la concordancia que pudo tener con Flores.

Y, de esta manera, un nuevo talante religioso pasaría a tomar Álora, cuando se empezaron a constituir las capellanías. Estos clérigos o capellanes pasan a formar parte del ambiente que envolvió la Álora de la Edad Moderna y Contemporánea. Generalmente, el capellán solía vivir junto a la ermita que desempeñaba tal función y con su fundación ciertos bienes quedaban sujetos a arbitrios piadosos y a la celebración de misas en una Iglesia y en un Altar determinado, y con tal fin se dotaban de abundantes bienes, asegurando al religioso que la poseyera el dinero para el pago de las mismas. El poseedor de una capellanía eclesiástica, se beneficiaba económicamente de la explotación de estas atenciones. Desde luego, tanto la primitiva como la nueva iglesia parroquial tuvieron que percibirse mucho capital de las rentas de las capellanías, sumándose, del mismo modo, las cantidades recogidas por la recaudación de diezmos.

Se trataba de una autonomía que iba pasando de clérigo a clérigo, a menudo unidos por lazos familiares, como sucede con dos propietarios de la capellanía del molino del Bachiller en el siglo XVIII. Álora es un lugar con una extensa tradición de eclesiásticos y llegaron a crearse más de un centenar de capellanías³⁵³.

Dichas fundaciones fueron suprimidas con la ley desamortizadora de 19 de agosto de 1841, y se dispuso que se volvieran a adjudicar sus bienes a los parientes más inmediatos de los fundadores, pues cuando las adjudicaciones se hacían con la

³⁵³ BOOTELLO MORALES, A., *Ibidem.*, nº 330, 421 y 422. En cuanto a lo primero, actualmente Álora sigue siendo un pueblo donde se ordenan muchos jóvenes sacerdotes, y lo segundo, todas estas capellanías se llegaron a fundar entre 1519 y 1857.

obligación de cumplir las cargas civiles y eclesiásticas a que estaban afectas, la mayor parte de ellas no se cumplía a rajatabla³⁵⁴.

De las 130 capellanías que llegaron a registrarse desde la reconquista hasta la Desamortización se destacaran tres de ellas por tratarse de ermitas que aún persisten, en mayor o menor orden, y que pueden ser objeto de tesis y descripción.



59. Ermita de la Veracruz, 1568. Foto del Archivo del Ayuntamiento de Álora

³⁵⁴ *Ibidem*, n° 331.

La primera de ellas es la ermita de la Veracruz cuyo origen se remonta a tiempos de la sublevación de los moriscos (1568). Cuando reinaba Felipe II, *Aben Aboo* envió a esta zona a su hermano El Galipe a levantar a los moriscos que aún no se habían rebelado. Este partió con su ejército llevando a una persona que les condujera. Pero el guía murió y capturaron a un cazador cristiano para que les sirviese y desempeñara su sustitución. El morisco empezó a sospechar del guía, cuando al divisar una población empezó a escuchar campanas. Entonces fue cuando mandó a dos de sus hombres al pueblo y al ver que no regresaban, comprendió que el cristiano les había traicionado. El Galipe intentó retornar su camino pero no lo consiguió porque fueron a caer en manos de las cuadrillas de hombres de Álora; unos murieron, otros huyeron y un número de veinte moriscos fueron capturados, doce de ellos fueron vendidos y con el dinero de esa venta se construyó la ermita de la Veracruz³⁵⁵.

En un principio fue construida fuera de la villa pero poco a poco fueron agrupándose casas a su alrededor, al mismo tiempo que empezó a extenderse el pueblo hacía la presente calle Veracruz. En lo que respecta al origen de la capellanía tiene lugar gracias a una señora llamada Catalina Romero y Lucas que al morir en 1606 dejó testada la fundación de una capellanía dotando al capellán de los bienes que poseía para que este dijese misa todos los domingos del año al salir el sol. Lo que motivó a esta noble dama a disponer esta donación fue la noticia de que muchos vecinos del barrio de la Vera Cruz se quedaban sin misa, debido a lo distante que se hallaba la iglesia mayor, que en aquel tiempo era todavía la primitiva. Unos por falta de zapatos, otros por vejez, por días de abundante lluvia o ardiente sol, estaban faltando a tan sagrado precepto, y para subvenir a esta necesidad, determinó al morir esta fundación³⁵⁶.

Arquitectónicamente es obra del siglo XVI, mientras que al exterior se manifiesta con una portada descentrada y espadaña del siglo XVIII³⁵⁷. No obstante, las reformas la han dejado desprovista de indicios de originalidad. Esto mismo ya fue

³⁵⁵ CAFFARENA, A., *Álora*, Málaga, Colección Juan Duch, 1968, vol. XXII, pp. 31-35. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, *op. cit.* p. 399. MÁRMOL CARVAJAL, L., *Rebelión y castigo de los moriscos de Granada, Málaga*, Editorial Arguval, 1991, p. 257. GUEDE, L., *op. cit.*, p. 35.

³⁵⁶ Manuscritos inéditos...

³⁵⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Ibidem.* p. 399.

mencionado por Juan Temboury, aludiendo a las reparaciones acometidas en 1895 y 1913³⁵⁸; en cambio, la del año 2001 la ha dejado ausente de las características con las que contada desde un principio, como eran la división de dos naves asimétricas separadas por columnas.

Otra capellanía fue la fundada en la ermita de Santa Brígida a la cual le ocurrió como a la anterior, pues se constituyó en un espacio apartado, cercano al río Guadalhorce y en su perímetro se emprendió la construcción de viviendas. En nuestros días esta ermita está integrada en la Barriada de la Estación, barrio a varios kilómetros del núcleo urbano.

Su constitución como capellanía se remonta al 2 de julio de 1557, cuando Bartolomé Jiménez de la Puebla la fundó en Santa Brígida, y junto a ella se le asignó un molino, un olivar y un gran espacio de tierras cultivables³⁵⁹. A estos datos hay que sumar que, muy tempranamente, se empezó a venerar en ella la imagen de la Virgen de la Cabeza y que llegó a formar su propia cofradía aproximadamente en 1625³⁶⁰.



60. Pintura de la ermita de la Santa Brígida. Virgen de la Cabeza, siglo XVII

³⁵⁸ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

³⁵⁹ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* n° 236. Manuscritos inéditos...

³⁶⁰ CARRASCO BOOTELLO, F. L., *Hermandades y cofradías en la historia de Álora*, Álora, Hermandad de la Virgen de Flores, Ayuntamiento de Álora y Diputación de Málaga, 1998, p. 68.

La leyenda que circunda la advocación de la Virgen de la Cabeza se produce en 1227 cuando la Virgen se le apareció al manco Juan Rivas en el Cerro del Cabezo de Andújar y Nuestra Señora le manifestó el milagro de devolverle el brazo del que carecía. La devoción a la Virgen de la Cabeza se extendió por toda España, celebrando una romería anual a la que acudían de la provincia de Málaga las cofradías de Antequera, Teba, Archidona, Vélez-Málaga, Coín y Álora. El objeto de habernos detenido en tales elucidaciones, con parte de quimera y de realidad a la vez, es debido a la representación pictórica del siglo XVII, que se conserva en el presbiterio de dicha ermita y que establece la lectura antes reseñada³⁶¹.

La casa del capellán se hallaría en una vivienda anexa a esta en el lado de la Epístola, pues hasta hace poco quedaban en ella las señas de un vano sellado. Esto también ocurre en la ermita de la Veracruz pero es más destacable en Santa Brígida porque en la residencia del que fuera el capellán aún se conserva una exquisita pintura en la bóveda de la escalera.

La última de las capellanías que vamos a desarrollar fue fundada en 1728 por Cristóbal Sánchez Mateos, en la que impuso a los capellanes la obligación de que fueran a la Ermita de San José, situada en el Romeral de esta villa, todos los días 19 de cada mes de cada año. Esta costumbre se mantuvo hasta que, en 1862, murió su último capellán³⁶².

La ermita de San José fue erigida en el siglo XVI³⁶³ y es considerada como una de las ermitas rurales con las que contaba la localidad. Se localizaba en la ladera de un monte a las espaldas de la iglesia parroquial de la Plaza Baja y en sus mejores momentos llegó a gozar de una gran predilección entre los fieles ha causa de la familiaridad que siempre ha despertado a la advocación de San José³⁶⁴. Probablemente,

³⁶¹ BOOTELLO MORALES, A., *Ibidem*, nº 321 y 322.

³⁶² Manuscritos inéditos...

³⁶³ CAFFARENA, A., *op. cit.*, p. 39.

³⁶⁴ GUEDE, L., *op. cit.*, p. 35.

desde principios del siglo XX, este espacio no tiene culto lo que ha ocasionado que su construcción se fuera deteriorando hasta el punto de que en estos momentos, sus muros amenazan con derrumbarse. Sin embargo, la devoción a San José aún pervive porque el nuevo cementerio municipal construido hace pocos años, muy próxima a los restos de esta ermita, ha pasado a llamarse Cementerio Municipal de San José y naturalmente a venerarse en la ermita del camposanto una imagen de San José. Finalmente, en este trabajo se ha querido tener cabida para esta ermita y capellanía por la afinidad mantenida con la iconografía del Santuario de Flores.

Aparte de la fundación de capellanías en Álora se fundaban memorias, patrocinios y cofradías que en realidad tenían la misma función que las ya expuestas, por lo que no está en nuestra mano extendernos en ese aspecto.

La obra de mayor envergadura, amplitud espacial, extensión temporal, calidad constructiva y grandes proporciones, no es otra que la nueva iglesia parroquial erigida en el transcurso de todo el siglo XVII (1600-1699). La situación de la parroquia primitiva no respondía a la demanda de los fieles al no tener posibilidad de ampliación, viéndose necesario llevar a cabo la fábrica fuera de las murallas³⁶⁵.

El área tomada para emprender la ocupación de la iglesia se corresponde con un sitio muy cercano a las antiguas murallas exteriores, donde empezaba la antes enunciada calle Postigo. En los años que se concluyó la obra, la fachada principal del templo se quedaría enfrentada a las mismas con un gran espacio diáfano entre ambas. Este gran espacio, al que se ha aludido, es la actual Plaza Baja de la Despedía que todavía mantiene estas características.

La localización urbanística que empezó a ocupar la obra era entre dos calles que marcadamente atestiguan su existencia en el siglo XVI, centuria en la que empezó a

³⁶⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., Málaga Barroca..., *op. cit.*, p. 371.

extenderse las viviendas fuera de las murallas. Una era la calle Bermejo, distinguida porque en ella se encontró hasta hace poco la casa de los curas. Desde los domicilios de la acera izquierda se divisa con total perfección la derruida ermita de San José, a la vez que dan a parar a un impresionante tajo que nada tiene que envidiar al de la ciudad de Ronda. Al principio de esta y en la acera derecha, se tropezaba desde el XVI con el Hospital de San Sebastián, lo cual hace indicar que la parroquia formó tabique con la del Hospicio, según puede observar en los sillares exteriores del lado del Evangelio.



61. Desaparecido Hospital de San Sebastián (siglo XVI) anexo a la Iglesia Parroquial de Nuestra. Postal de 1959

El otro trayecto era la afamada calle Real, donde vivían personajes notables de la Álora de ese tiempo como el Bachiller Gonzalo Pérez de Mayorgas, poseedor de un molino de aceite situado muy próximo al templo y a la morada de su propietario. Las residencias de la acera derecha de esta travesía establecían su diseño constructivo conteniendo al fondo ricas huertas con abundante agua y sus portadas quedarían

confrontadas con el lado de la Epístola. Mientras tanto, a las primeras casas del lado derecho tuvieron que ser expropiadas por el Cabildo para su destrucción, a causa de hallarse en el terreno donde habría de erigirse la nueva iglesia. Al procederse a los trabajos de movimientos de tierra y explanación hubo que allanar hasta siete metros para rebajar la zona del Altar Mayor³⁶⁶. Y al estar finalizados los trabajos del inmueble llegarían a formar una manzana con las calles Real, Bermejo, Cilla y estas dos últimas con la Callejuela del Limón³⁶⁷.

Todo este entramado configura el centro histórico de Álora. De un lado, el urbanismo musulmán extenso en la ladera del Cerro del Castillo, y al otro, los edificios y calles del XVI y XVII que ascienden hasta Plaza de Arriba. El eje divisorio entre ambas lo marca la Plaza Baja espacio abierto en la urbe al Tajo del Arroyo Hondo, a través de las viviendas suspendidas sobre la roca cortada, similar a la Hoz del río Huécar en Cuenca a la que también se asemeja por la tipología urbana en alto³⁶⁸.

La actual iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación ha sido el máximo exponente de la arquitectura eclesiástica en Álora, edificio que reforzaba aún más la iglesia como organismo que perpetuaba y regía cada paso de las vidas de Álora. Retomando los años de la construcción debemos tener presente que fueron muchas generaciones las que nacieron y murieron sin ver finalizada la magnánima obra que se hizo a expensas de los habitantes de la villa. La Plaza Baja era lugar de reunión para muchos, alrededor de ella se organizaban edificios de carácter oficial con la Cárcel Pública y el Cabildo, la carnicería, los graneros y el alfolí de la sal le daban un función eminentemente comercial y en cuanto estuviera la iglesia le ofrecería ese destino religioso.

Como puede observarse, esta plaza era el centro neurálgico de la población que aglutinaría, el día a día de muchas personas de distinta condición que verían cómo

³⁶⁶ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 340.

³⁶⁷ *Ibidem* nº 339.

³⁶⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Reflexiones sobre el Centro Histórico de Cuenca", en RODRÍGUEZ VIQUEIRA, M. (Dir.), *Las Ciudades del Encuentro*, México, Universidad de Castilla- Mancha, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Grupo Noriega Editores, 1992, p. 89.

lentamente se iría elevando los muros del nuevo templo e, incluso, debemos reseñar la visita del rey Felipe IV con la cual Álorá tuvo que pasar uno de los exámenes más difícil de aprobar puesto que la villa debía de encontrarse en unas condiciones óptimas para la visita gubernamental de mayor peso y alta alcurnia por ser del mismísimo rey. La entrada la hizo por la calle Bermejo y en la Plaza Baja le estaban recibiendo todos los vecinos presididos por las autoridades, el séquito clerical y los frailes franciscanos del convento de Flores³⁶⁹. Debemos imaginar que los trabajos del monumento no sobrepasarían más altura de la mitad que posee y los materiales de construcción tales como los sillares de cantería, la madera o la cal estarían por los alrededores lo más decente y diplomáticamente ocultos para que nadie advirtiera de su presencia.

El templo es de una piedra robusta con grandes proporciones, cuya traza se atribuye a Pedro Díaz de Palacios. Su interior se divide en tres naves cubiertas con armadura de madera en estilo mudéjar y se enmarca dentro de las iglesias columnarias³⁷⁰.

En lo referente al edificio nos hemos detenido nada más que lo imprescindible porque será objeto de posterior desarrollo en el epígrafe de duplicidad de ubicación de este capítulo; por lo cual, a lo largo del presente trabajo, tendremos que recurrir a él en reiteradas ocasiones. No obstante, es evidente que la nueva iglesia parroquial significó la máxima apoteosis cristiana y un inmejorable hito y símbolo patrimonial que marcó de forma considerable la vida religiosa en Álorá.

6.1.2. Congregaciones religiosas

En este apartado nos acercaremos más a la jerarquía clerical de los frailes del convento de Flores. Contemporáneos a los hermanos de Nuestro Seráfico Padre San Francisco fueron unas congregaciones religiosas que se dedicaban a seguir los preceptos impuestos por su condición además de la práctica de la caridad y la asistencia entre las gentes humildes y la salvación de las almas.

³⁶⁹ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 370.

³⁷⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, *op. cit.*, p. 371- 372. *Inventario Artístico...*, *op. cit.*, p. 172.

Una de ellas fue la Hermandad de la Santa Caridad que regentaba el Hospital de San Sebastián y veneraban al santo en una capilla aneja. Recinto de gran interés, por lo que respecta en esta exposición de motivos, surge en los años posteriores a la conquista. Su origen se constata en los segundos repartimientos realizados en 1492 en los que se enunciaba lo siguiente: “Queda proveido para el hospital de los peregrinos e pobres que a la dicha villa binieren...”³⁷¹. Dicho hospital, que quedó instalado en el exterior y frente a las murallas de la fortificación, también tenía cabida para los habitantes de La Pizarra con la designación de dos camas y cuya puerta se ubicó en la calle Bermejo³⁷².



62. Interior del desaparecido Beaterio de la Purísima Concepción, Orden Tercera de San Francisco de Asís siglo XVIII. Foto Archivo Temboury, 1933

³⁷¹ BEJARANO PÉREZ, R., *op. cit.*, pag. 97.

³⁷² BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 339.

A tenor de la práctica de la caridad, esta hermandad llevaba a consecuencia la celebración de las fiestas de su sagrado titular a cuya capilla bajaban en procesión, desde la primitiva parroquia, los beneficiados de la iglesia donde le rendían pleitesía³⁷³. A continuación les correspondía a los hermanos reconocerles, con la obligación de pagarles con una memoria de dos misas por cada uno de ellos³⁷⁴.

La capilla del hospital sería considerada como una dependencia muy significativa por el carácter teúrgico inherente a la mentalidad de la época, debido a la imposibilidad de luchar contra las enfermedades infecciosas por no contar aquel tiempo con los avances científicos idóneas. Así que la congregación de los Hermanos de la Caridad se obligaba a refugiar sus plegarias rezando³⁷⁵.

En la pregunta número treinta del Catastro del Marqués de Ensenada, de si hay hospitales y la renta con la que cuenta se contesta con lo siguiente:

“...que en esta villa hay un Hospital contiguo a la Iglesia Parroquial, con título de San Sebastián, que sirve para recibir pobres y transeúntes y pasarlos a Málaga, estando enfermos, y postrados curarles, en el que tienen entendido ser fundación Real, mediante a estar puestas las Armas reales encima de la portada a el lado derecho de la efigie de San Sebastián, y al siniestro las de la Dignidad Episcopal, como vulgarmente lo han oído, y no tienen curación de enfermos fija...”³⁷⁶.

Como ha podido comprobarse, el hospital seguía funcionando con el mismo destino que tenía desde su origen, igualmente el mantenimiento del mismo se hacía gracias a las desahogadas rentas que eran administradas por el cura de la parroquia³⁷⁷, esta agraciada situación económica debió percibirse hasta la desamortización³⁷⁸.

³⁷³ *Ibidem*, nº 340.

³⁷⁴ *Ibidem*, nº 323.

³⁷⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII. (La imagen procesional del barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990, pp. 43-47.

³⁷⁶ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (Á)lora, Sección de Jurisdicción, Respuestas Generales de la villa de Álora del Catastro de Ensenada, Unidad de Instalación núm. 261, fº 119v-120v.

³⁷⁷ *Ibidem*, fº 120v-121v.

³⁷⁸ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, p. 110.

El patio encalado tenía características mudéjares con forma de eje acodado que formaban bóvedas de crucería en las esquinas. El hastial más largo daba a la calle Bermejo, teniendo cuatro columnas con capitel ochavado y ábaco cuadrangular con perlas en los chaflanes, y, asimismo, segmentado por arcos escarzanos. La otra fachada, la principal, desembocaba en la plaza; pero hacia el patio estaba formada por dos arcos de medio punto geminados y separados por una columna de orden dórico³⁷⁹. El hospital respondía mayoritariamente a un proyecto típicamente mudéjar, con todas las dependencias en semipenumbra dando a parar a un patio interior³⁸⁰. Este inmueble dedicado a hospital fue demolido hace unos treinta años.

Si la iglesia y el hospital se hubiesen edificado conjuntamente, no hubiese sido necesario contar con una capilla para el servicio religioso. Por ello, cuando se levantó la iglesia, para ampliar el establecimiento benéfico, se suprimió dicha capilla, trasladando la imagen de San Sebastián a uno de los nichos del altar mayor³⁸¹, donde se conservó hasta su destrucción en la Guerra Civil. Esta capilla fue adaptada para su nueva función y junto a ella se construyeron la casa del sacristán, del organista y la cilla decimal³⁸² todas en la zona de la cabecera de la iglesia parroquial. Pero retomando lo anterior el nuevo empleo de este espacio sería para ser sede de la Escuela de Cristo.

El origen de la Escuela de Cristo se constata en Málaga el 29 de septiembre de 1662, cuando así lo concedió el obispo Fray Alonso de Santo Tomás. Al principio, sus ejercicios espirituales eran efectuados en la Iglesia del Hospital de Santo Tomás, hasta que en noviembre de 1695 se pasó a la Iglesia de San Julián³⁸³. Por tanto, la fundación de la Escuela de Cristo en Álora sería gracias a este obispo que acudió a Álora de visita pastoral en dos ocasiones: 1668 y 1689. La influencia de la reciente creación de la misma en la ciudad de Málaga, surtiría sus efectos en Álora, lo cual se advierte con la simple observación del edificio³⁸⁴.

³⁷⁹ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

³⁸⁰ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, p.111.

³⁸¹ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 340.

³⁸² MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986, p. 14.

³⁸³ A. D. E., Caja 280, Leg. 3, doc. 5. MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, p. 125.

³⁸⁴ MORENO FUENTES, F., *Ibidem.*, p. 126. BOOTELLO MORALES, A., *Ibidem.*, nº 320.

La Escuela de Cristo es una comunidad surgida de la mentalidad de la Reforma Católica, siendo su misión organizar actos religiosos y recogimientos espirituales. La propulsión de esta cofradía sigue las pautas establecidas por el obispo que la fundó en Málaga; cuyo austero catolicismo originario se palpa en el Sínodo de 1671³⁸⁵. La permanencia de esta congregación en Álora se registra hasta finales del XVIII o principios del XIX que se extinguió pero el recuerdo en el nombre que recibió durante el tiempo que lo regentaron aún pervive en los más mayores de la población. El edificio que fue su sede se ha habilitado como Museo Municipal de la localidad.



63. Urbanismo del centro histórico de Álora sobre el Tajo del Arroyo Hondo. Foto Antonio Jesús Fernández

Hubo un personaje en la Villa de Álora que, con anterioridad, merece mencionarse, siendo su nombre era Gonzalo Pérez de Mayorgas, persona con bastante peso autoritario. Ocupaba el cargo de Bachiller y aparte de ser beneficiado de la

³⁸⁵ *Ibidem.*, p. 125.

parroquia desde 1546, y como persona prestigiosa contribuyó con asuntos importantes por y para el pueblo. En 1582 intentó que Álora se emancipara de la jurisdicción de Málaga, hecho que no tuvo lugar hasta 1634, pues el rey no sólo arribó en ella dentro de su viaje de reconocimiento por Andalucía sino que en lo que competía a la vigente población tenía otros asuntos que atender, como este que reseñamos. Pero, en virtud de aquello que a nosotros más pueda interesarnos, un hito en la vida religiosa de Álora pudo serlo el intento de fundación de un Convento de Cartujos³⁸⁶.

Esta idea surgió en el bachiller al enterarse que en Cazalla de la Sierra había una Cartuja con pocos religiosos y brotó en él el deseo de arrancarla de raíz para trasladarla a su villa. Los cartujos instalarían el convento en una hacienda y huertas colindantes de su posesión en el área rural de Canca y lo dotaría con otras magnánimas y numerosas propiedades con las que el bachiller contaba, mientras que los frailes traerían la ropa y menaje necesario para ornamentar la iglesia. En una audiencia con el Prior de Cazalla, el bachiller le ofreció estos abundantes bienes, y un novenario anual de misas con responso sobre su sepulcro que sería erigido en la puerta de la iglesia que se edificaría. Con sumo placer fue aceptada por el Prior tal proposición, y a raíz de esta entrevista se empezó a tramitar la licencia con el Obispo de Málaga para la erección de la Cartuja en Álora, formalizando Mayorgas la donación de favores convenida³⁸⁷.

El desenlace fue dificultoso porque contando el bachiller con la edad de ochenta años le llegó la muerte en 1592, dándose la tesitura de que empezó su testamento pero no lo concluyó³⁸⁸. Por aquellos días tuvo lugar el Capítulo, que cada tres años era celebrado y en esta general asamblea dio noticia el Prior de Cazalla de lo pactado con el difunto Mayorgas. Los padres capitulares no accedieron a la solicitud de extinguir la cartuja de Cazalla, determinando que no se exterminara la de Cazalla y que a Álora se empezara por mandar un par de religiosos, para que poco a poco se fuera constituyendo una comunidad cartujana con una base fuerte, ayudados por la donación del señor Gonzalo Pérez de Mayorgas, y que esta debía llevarse adelante bajo efecto de los

³⁸⁶ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 236. Manuscritos inéditos...

³⁸⁷ Manuscritos inéditos...

³⁸⁸ *Ibidem*. BOOTELLO MORALES, A., *Ibidem*, nº 237.

requerimientos instados a sus herederos según la escritura mencionada. El testamento no debía estar muy claro cuando los clérigos salieron perdiendo con la negativa de sus herederos.

En las actas del cabildo de 1596 quedó reflejado un despacho llevado a cabo por el Concejo en el que se le exige al Corregidor de Málaga a no permitir que la Cartuja de Cazalla de la Sierra se trasladase a la Villa de Álora sin que antes se excediera tal licencia en el Concejo de la villa³⁸⁹. Este fue uno de esos vanos intentos con desenlace fatal de una instalación religiosa que nunca llegó a ser nada más que palabras.

Por último, lo más estrechamente relacionado con la orden que moraba en el convento de Flores viene a ser el Beaterio de Nuestra Señora de la Concepción. Es popularmente conocido como “Convento de las monjas”, fue fundado en 1719 por Doña Ana Ballenato y tres hermanas suyas, Francisca, María y Margarita, con otras dos jóvenes de dicha villa, que cedieron todos sus bienes para esta fundación, consagrada a la instrucción y educación de niñas. Aunque desde el referido año vivieron estas fundadoras en comunidad, siguiendo la Regla de la Orden Tercera de San Francisco de Asís, no fueron canónicamente reconocidas hasta el año 1747, por Juan Eulate Santa Cruz, Obispo de esta Diócesis³⁹⁰.

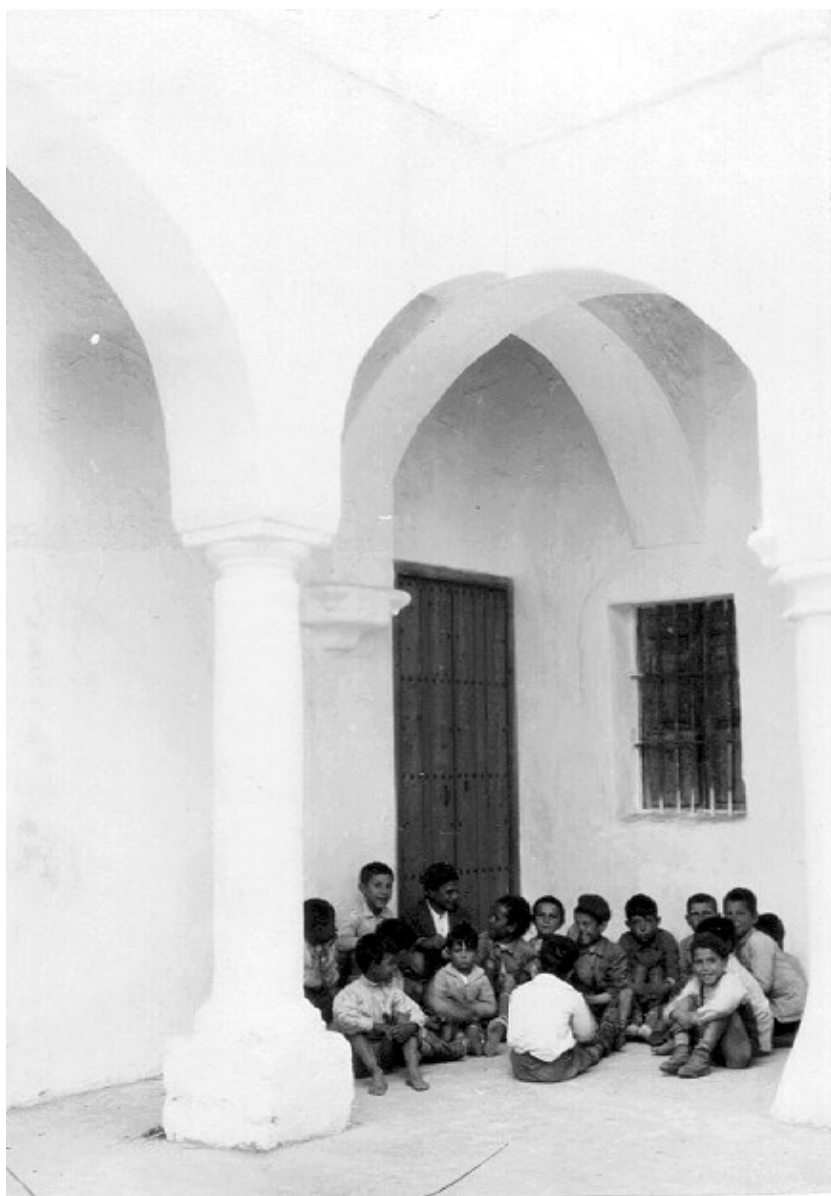
Desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico la configuración del convento se fue formando de complicada manera, puesto que en un primer momento las cuatro hermanas fundadoras vivían en auténtico recogimiento en una casa de la calle Santa Ana, pero pronto se trasladaron a la Fuente Alta o Fuente de Arriba donde finalmente se ubicó gracias a ciertas personas de la villa que dejaron al morir o en vida, ciertas casas para el convento en las calles Negrillos y la Parra, vías entre las que se encontraba el convento, justo en el mismísimo centro de la población³⁹¹. Desde luego

³⁸⁹ A. D. E. Caja 25, Leg. 6, doc. 6.1.2.

³⁹⁰ *Guía Eclesiástica del Obispado de Málaga, Año de 1897*, Málaga, Establecimiento tipográfico de Artura Gilabert, 1897, pag. 70. A. D. E. Caja 25, Leg. 6, doc. 6.3.2.

³⁹¹ Manuscritos inéditos...

que el interior del convento se caracterizaría por una estructura laberíntica, cualidad muy propia de los conventos femeninos de los siglos XVI y XVII en Málaga, donde su punto de partida radicaba en una casa preexistente. Las sucesivas ampliaciones que seguían no eran más que añadir viviendas contiguas. De esta forma esta comunidad llegó a hacerse con un extenso espacio³⁹².



64. Patio del desaparecido Hospital de San Sebastián, siglo XVI. Archivo Temboury, 1933

³⁹² RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *Málaga conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico*, Málaga, Cajasur y Editorial Arguval, 2000, p. 31.

El beaterio empezó a tener cada vez más adeptos siendo excelente el importe de sus rentas, lo que condujo a principiar las obras de la monumental iglesia ya que al principio celebraban las mismas en la que después fuese la sacristía³⁹³. La descripción interior y exterior en la que nos detendremos a continuación recoge el aspecto de la iglesia gracias a unas imágenes conservadas en el Archivo Temboury. El simple hecho de detenernos algo más es debido al arquetipo conventual que conviviría con el convento de Flores de la Orden Franciscana.

Se trata de una construcción en mampostería, donde la fachada divide su frontal principal en tres cuerpos la puerta principal de acceso se plasma con arco de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas a ambos lados que eran rematadas por un frontón triangular partido con dos pináculos. En este cuerpo se encontraba un templete con frontón triangular partido con tres pináculos, donde se acogía una representación escultórica de la Inmaculada. Situados en la parte superior de éste primer cuerpo se abrían dos óculos que interiormente darían a parar al coro alto de la iglesia. El siguiente cuerpo era más pequeño midiendo casi una cuarta parte con respecto al inferior. Aquí la decoración brillaba por su ausencia, siendo, el único elemento existente un reloj en el centro y pilares en cada uno de los extremos que culminaban en pináculos. El último cuerpo era el de campanas o espadaña que constaba de tres vanos con sus respectivas campanas decoradas con pináculos que van a parar a un pequeño frontón curvo.

Si por algo resulta interesante profundizar en esta descripción es por la gran similitud que el interior de este templo muestra con el Santuario de Flores. Lo único que parece ser diferente es la cubierta, por cuanto en vez de armadura de madera y mayores dimensiones en alto, ancho y profundo, como ocurre en la iglesia de los Hermanos Menores, la cubrición se hace con bóveda de cañón. Por lo demás, la iglesia del convento de la Purísima Concepción es un compendio de apariencias totalmente armónicas. La capilla era de una nave con cubierta de bóveda de cañón con arcos sobresalientes insertos en el mismo. El crucero (o lo que luego se llamará en Flores como la prolongación de la nave) lo reviste una cúpula semiesférica con cuatro

³⁹³ MADOZ, P., *op. cit.* p. 15.

pechinas, mientras que una planta absidal o semicircular es la forma que hace el presbiterio³⁹⁴. Según aparece en el informe de Juan Temboury, todo lo descrito se edificó en el siglo XVIII.

Continuando con el interior, no pueden olvidarse los caracteres ornamentales que se propagaban por el templo de las hermanas de la Orden Tercera. El escaso conocimiento de las pinturas que decoran los muros se obtiene gracias a estas fotografías, aunque a simple vista, se puede observar la similitud de la traza y organización espacial del convento de Flores. La bóveda de cuarto de esfera del altar mayor se divide en tres partes que plantean su división mediante guirnaldas de flores. En la clave de la cúpula un semicírculo rodea la M entrelazada, al tiempo que del mismo parten formas triangulares que dan como resultado una estrella partida. Desde el ábside hasta el crucero se accede por un arco del triunfo que aparece bien visible en las imágenes de Temboury. Asimismo, el paso desde la nave hasta el cruce central se verifica, evidentemente, a través de otro de iguales dimensiones. La bóveda semicircular del cruce hasta el altar la sostienen cuatro pechinas con medallones que hacían gala de contener representaciones pictóricas que, presuntamente, fueran las imágenes de las cuatro hermanas fundadoras de la Orden Tercera de San Francisco en la Villa de Álora. De seguro que los plementos de la bóveda los dividirían guirnaldas de flores y cada uno de ellos contendría letanías, y más tratándose de un templo dedicado al culto de la Inmaculada Concepción.

La única nave constaba de tres altares: el mayor y dos hornacinas en los lados de la Epístola y del Evangelio. Por lo que se refiere a las esculturas eran todas de buena calidad³⁹⁵, según Temboury se conservaban la imagen de la Purísima Concepción del círculo antequerano, Santa Rita, San Francisco y una Dolorosa de vestir³⁹⁶. Si bien, Temboury dejó olvidado el retablo elaborado por Martínez Primo, las tallas de San José y San Antonio, indiscutiblemente del círculo antequerano, que acompañan a ambos lados a la Purísima y bajo estas, dos cartelas con los símbolos de las cinco llagas y de

³⁹⁴ Archivo Temboury, documentos manuscritos.

³⁹⁵ MADOZ, P., *op. cit.* p. 15.

³⁹⁶ Archivo Temboury, documentos manuscritos.

los Dominicos, similitud esta última de la que, del mismo modo, hablaremos en el Convento de Flores.

Como se apuntó en un principio las funciones ejercidas por las religiosas eran las propias que imponían la Regla y la enseñanza de niñas. Una de las últimas muchachas que recibió docencia de las monjas fue la hija del marqués del Sotomayor, noble residente en calle La Parra. Acerca de la casa del marqués es de mención las dos hojas de puertas que tenía la entrada principal, ya que ellas tenían talladas una Cruz y las Cinco Llagas aludiendo a la cercanía y al fervor que esta familia tuviera con el beaterio.

El final del Beaterio de Nuestra Señora de la Concepción se produjo el 11 de mayo de 1936, durante el saqueo de las iglesias y ermitas que conllevó la destrucción de las imágenes menos en el convento de Flores³⁹⁷.

6.1.3. Fiestas religiosas

El día a día de estos espacios patrimoniales estaban acompañados por una serie de fiestas religiosas que, en mayor o menor medida, tuvieron su trascendencia para los lugareños.

Según un acuerdo de acta capitular celebrado el 3 de julio de 1661 se celebraban en la villa las fiestas de la Concepción, Purificación, Corpus Christi y San Paulino³⁹⁸. La verdad es que no eran las únicas, porque a las anteriores podían sumárseles algunas otras más de las que tenemos constancia; en el caso de las misas de aguinaldo que remontan su antigüedad al año 1568³⁹⁹ cuando en los testamentos dejaban lo propio otorgado.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 320.

³⁹⁹ *Ibidem.*, nº 332.

En la Plaza Baja acostumbraban a representarse el sacrificio de Isaac, instalando en el diáfano espacio un improvisado escenario con una nube en el Balcón de los Beneficiados de la iglesia parroquial, maquetas de un huerto formadas por ramas de naranjos y limoneros y a ambos lados el tribunal. Dependiendo de la época del año se cambiaba de tema y si se acercaba la Semana Santa el espontáneo escenario se acondicionaba para que se hicieran las representaciones de la Pasión de Jesucristo⁴⁰⁰.



65. Romería 1929. Foto familia de Francisca García Téllez

Otra celebración eran las de las que marcaban las Estaciones del Vía Crucis los viernes de Cuaresma. El lugar elegido para este acto era toda la calle que conduce desde la nueva hasta la primitiva parroquia, el nombre de esta es Ancha. Las fachadas de la calle Ancha contenían hornacinas con crucifijos y se hacía la parada en cada una de ellas. Este vía crucis tuvo que dejar de celebrarse a principios del siglo XIX, quedando sólo una hornacina con el crucifijo únicamente queda en la fachada de una de estas casas.

⁴⁰⁰ *Ibidem.*, nº 130.

El Rosario de la Aurora sería otra práctica habitual en la Villa de Álora desde que esta devoción arrancase en el siglo XVI. El rosario en su forma de meditación de los quince misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos), con los quince padrenuestros, las ciento cincuenta avemarías y las letanías, resonaba por las calles de Álora en las mañanas de invierno⁴⁰¹.

Todo lo expuestos nos ofrece una imagen de cuanto conformaba la vida religiosa en Álora, ambiente que involucraba de lleno la elemental presencia de los padres seráficos de Flores, hermanos que representarían la Orden en cualesquiera actos se celebrasen a pie de calle o en los distintos templos. Así pues se ha querido hacer mención a señas eclesiásticas que giraban alrededor de ese aspecto dando lugar a un ambiente lleno de recogimiento, donaciones y desmesurada práctica espiritual, en un clima de inseguridad colectiva por parte del ciudadano, motivado por que el castigo divino era la explicación de todos los males. En definitiva, se creará una angustia existencial en conexión con la religiosidad popular que contagiará a todos los cristianos con independencia de la condición social que fueren.

Hablar de religiosidad en Álora es hacerlo acerca de la parroquia de Santa Maria de la Encarnación pero también nos obligaba a detenernos en los dos inmuebles que ha tenido. Y, por lo que respecta a los restantes establecimientos religiosos cada una tiene su razón de ser; por un lado, las capellanías y aquí se ha evocado a algunas ermitas que así lo fueron, y por otra, no ha querido olvidarse dos capillas muy relacionadas con las representaciones pictóricas existentes en la iglesia de Flores.

Como en Álora se carecía de conventos de la índole del de Flores no hemos querido dejar de referirnos al esbozar el proyecto que hubo para uno de cartujos, además de las fundaciones, sedes y arquitectura de las congregaciones de los Hermanos de la Santa Caridad y de la Escuela de Cristo, para, finalmente, describir un repaso más amplio por el Beaterio de Nuestra Señora de la Concepción, convento de religiosas íntimamente ligado al convento de franciscanos, primero por la orden y regla que compartían, y segundo, por las afinidades y grandes similitudes arquitectónicas y

⁴⁰¹ Agradezco a Jerónimo Sánchez Navarro.

decorativas existentes entre ambos inmuebles. El contenido de uno de los siguientes epígrafes dedica su atención a todo lo relacionado con el inmueble de Flores, y será entonces cuando claramente se manifieste cómo la iglesia del beaterio fue construida siguiendo la traza y diseño de la de Flores. Además cronológicamente concuerda, porque la ampliación del Santuario de Flores se terminaría a mediados del siglo XVIII, mientras que la del beaterio fue a finales del mismo, o más concretamente en 1799, después de haber recaudado dinero suficiente para tal resultado, inclusive con espectáculos teatrales⁴⁰².



66. Camino al convento en una de las primeras romerías, 1938. Foto de Rafaela Zamudio

Breve y concisamente, se ha plasmado el recuerdo de fiestas, misas y celebraciones que consta en documentos o que todavía recuerdan los más mayores,

⁴⁰² Manuscritos inéditos...

acontecimientos que tuvieron cabida en la historia religiosa local, con su proyección en el culto público y la liturgia.

La romería a la Virgen de Flores se origina en 1921 cuando estaban acaeciendo unas circunstancias nefastas en África. Eran muchos los soldados que acudieron a aquella guerra a participar como soldados en el ejército. En la contienda, ellos invocaron a la Virgen de Flores, suplicando protección y volver sanos y salvos.

Y fue el 17 de septiembre de 1922 en el momento en el que se menciona la romería a la Virgen de Flores. En el retorno a su Santuario desde el pueblo, la imagen fue llevada en romería por los soldados que llegaron de la guerra. Desde entonces se comenzó a trasladar en carreta a la Virgen desde el pueblo a su Santuario.

Poco a poco, la romería estuvo acompañada de la llamada "Feria de Septiembre". Comenzó a celebrarse el 22 de septiembre, luego la pasaron al 11 pero la feria anulada hace muchos años, pero si permaneció el día 8, festividad de la Virgen, y al domingo siguiente la tradicional romería⁴⁰³.

⁴⁰³ RODRÍGUEZ BECERRA, S., *Guía de fiestas populares de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1982,p.538. CARRASCO BOOTELLO, F. L. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., *Flores, 500 años bajo tu manto*, Álora, Ayuntamiento, Fundación Tomás García, Hermandad Virgen de Flores, 2002, pp. 59-64.

6.2. La imagen

6.2.1. Origen

En los años posteriores a la reconquista cristiana y en unos momentos en los que la incertidumbre domina todos los aspectos de un pueblo, dado por un cambio radical de trescientos sesenta grados, se producen una serie de circunstancias que condicionarían el “nacimiento” u origen de una representación de la Virgen que respondería al nombre de Flores. Esta escultura constituyó la base de los principios de la Iglesia en la villa, perpetuados durante siglos por la comunidad franciscana; creando un paso permanente en todo el pueblo de Álora hasta nuestros días, como si se tratara de un ser con vida propia.

El origen de esta imagen supone determinar una serie de atribuciones que se remontan a la contienda. Un aspecto importante remite al lugar donde se asentó el ejército cristiano, que estuvo instalado en la explanada donde ahora se eleva el convento de Flores. Por mandato expreso de la reina, se dispuso que en el lugar donde había tenido lugar la primera misa y en la que se había bautizado a un niño llamado Pedro de Estepa, cuya madre acompañaba al ejército, se levantara una ermita bajo advocación mariana. Los repobladores cristianos de Álora procedían de Cumbres Bajas y Encinasola y fueron ellos los responsables de edificar la ermita. Estos solicitaron a la reina una imagen de la Virgen para venerarla en el nuevo edificio, si bien la misma debía adquirir la advocación de Nuestra Señora de Flores porque en Encinasola contaban con una sagrada imagen con igual título⁴⁰⁴. Los Reyes Católicos encargaron en Sevilla la talla de la Virgen de Flores. Una vez concluida, el alcaide de Álora fue a dicha ciudad donde recibió, en los Reales Alcázares, de manos de los reyes la imagen en 1502⁴⁰⁵. El asentamiento militar, la repoblación por los habitantes de Encinasola y los

⁴⁰⁴ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación, 1966, vol. I, p. 96.

⁴⁰⁵ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* nº 232. Escritos de los frailes franciscanos de Álora sobre la fundación del convento y origen de la Virgen de Flores. Estos documentos se conservan en el Convento franciscano de Estepa (Sevilla) y han llegado a nuestro poder unas fotocopias, pero no la referencia exacta dentro del archivo del convento estepeño. Códice Iñiguez-Centuria Bética, pp. 174-180 del Archivo Provincial de la Bética, facilitado por Fray Antonio López Mayo y Regino Bootello Miralles.

Reyes Católicos como mecenas, estipularon el origen de la sagrada titular bajo la advocación de Flores. Por otra parte, la fecha de 1502 ha sido muy cuestionada y debatida pero la investigación científica ha dado respuesta a ella como luego veremos.



67. Virgen de Flores fotografiada por J. Osés en 1886

6.2.2. Descripción e iconografía simbólica

La talla, de autor anónimo, de la Virgen de Flores presenta las pautas estilísticas que priman a principios del siglo XVI. En el rostro de la Virgen predomina la mirada al frente, y un gesto imperioso, rozando una entrañable frialdad. Porta en su mano derecha un cetro como signo de poder, mientras que en la izquierda lleva la delicada figura del Niño Jesús. Este último le fue incorporado a la Virgen probablemente en el siglo XVIII ya que tanto la alegre gesticulación como la pequeña tórtola que porta en su mano izquierda hacen pensar en tal cronología. Es posible que la Virgen llevara con anterioridad un globo terráqueo, símbolo de expansión del cristianismo por el mundo⁴⁰⁶. Otros atributos que portan la Virgen y el Niño, a excepción del cetro antes reseñado, son una leve peana⁴⁰⁷ con la media luna y la corona de la Virgen. He aquí el gran prodigio del que habla San Juan en sus revelaciones: la Virgen de Flores con la luna a sus pies y coronada con las doce estrellas que la inmortalizaron hace suyo el conocido texto apocalíptico: “En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas”. (Apocalipsis 12, 1).

Por su parte, el Niño ostenta la corona, aunque en la última restauración su cabeza ha sido adaptada para incorporarle, como antaño tuviere, tres pequeñas potencias símbolo de Memoria, Entendimiento y Voluntad.

Aunque en su lugar de veneración y en procesión la Virgen luzca un manto, la indumentaria que aparece tallada a la efigie se reduce, sencillamente, al manto y túnica, con estofado por la zona del cuello. En cambio, el cuerpo desnudo del Niño fue dispuesto para ser acicalado con vestiduras. Sin embargo, debemos extendernos acerca de los ropajes de la Virgen y los colores de los mismos.

En última instancia, el esquema iconográfico seguido en las vestiduras se ajusta a lo que conocemos acerca de la indumentaria sagrada en el arte cristiano. En el caso de las vírgenes, son los atuendos usuales de la época, o lo que es lo mismo el modo en el

⁴⁰⁶ CARRASCO BOOTELLO, F. L., *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰⁷ Según la restauradora Estrella Arcos en su origen estaría elevada sobre una peana de nubes.

que las doncellas se presentaban por las calles de Roma y Bizancio. La indumentaria romana de las mujeres es aquella misma con la que, desde los inicios del cristianismo, se ha visto revestida a la Virgen, consistente en una túnica, un manto y, para las matronas, un velo con que cubrir la cabeza. A la sazón y generalizando, la indumentaria clásica y sagrada de María se reduce a una túnica lisa, ceñida en la cintura, un manto echado sobre los hombros y recogido de mil maneras, y un velo para cubrir la cabeza, cuando no la reviste el manto. Esta actitud de recogerle manto y dar forma a la túnica proporciona un adorno de pliegues curvos que ponen a prueba los recursos técnicos del artista⁴⁰⁸.



68. Detalle de la Virgen de Flores (1502) con el Niño antes de la restauración de 2005

⁴⁰⁸TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 613-618.

En las representaciones habituales de María, y por regla general, el peinado tiene muy poca importancia. El cabello cae libremente sobre los hombros o espalda y algunos mechones sobre el pecho de la Virgen. Y, en lo concerniente al calzado, la Virgen siempre aparece con ellos puestos. Los antiguos tratadistas lo recalcan como una nota de pudor y recato. Y aun hacen observar que no sólo lleva los pies calzados, sino que generalmente los esconde debajo de los pliegues de la túnica o manto⁴⁰⁹.

Es interesante apuntar las afinidades entre la Virgen de Flores y la fig. 368 publicada por Trens en su célebre prontuario mariano, pues esta última imagen de la Virgen resalta por el bonete que lleva en la cabeza, aunque lo que a nosotros nos interesa son la túnica y el manto, prácticamente iguales a los de la Virgen de Flores que, además, dejan ver la melena suelta que se desliza sobre el pecho y espalda.

Tras este intenso repertorio de formas y atenuando los caracteres generales del traje, peinado e incluso calzado mariano, según esta exposición de términos generales desarrollado por Manuel Trens, se impone un estudio comparativo con lo que estas generalidades suponen con respecto a la imagen de la Virgen de Flores. Es una escultura acogida al estilo clásico de vestir con túnica y manto, partiendo y cubriéndole este último desde los hombros hasta los pies y tapándole por completo todo el largo de los brazos hasta las muñecas. El artista dejó bien claro sus conocimientos técnicos a la hora de plasmar los pliegues de la túnica y manto. Además, dejó aparecer levemente el pie calzado. Relativo al peinado con raya en el centro, de color castaño y levemente ondulado, su artífice deja caer graciosamente la cabellera sobre el manto por la espalda, hombros y pecho. En este caso, no se ocultan los cabellos siendo lo normal que en las imágenes sin velo ni corona se reúna el velo sobre la nuca, ya que esconder el pelo era un indicio de recato entre las mujeres. En la literatura profana constituía un signo utilizado como recurso de seducción. No es de extrañar, pues, que la Virgen de Flores, siguiendo instintos y tradiciones antiguas y la cautela de sus eternos cuidadores, los hermanos menores de la orden del Padre Seráfico San Francisco, ocultaran muy

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp. 636-639.

respetuosamente el cabello con un velo hasta que se inició la costumbre de instaurarle el tradicional manto de tejido bordado con la que la conocemos ahora.

Según Trens, la coloración más frecuente en las tallas marianas bajomedievales es el encarnado o púrpura o rojo para la túnica y el azul intenso para el manto⁴¹⁰, matices coincidentes con los contenidos en la Virgen de Flores. El azul del manto expresa el desprendimiento de lo mundano, permitiendo al alma remontarse a lo divino. El paso desde el azul ultramarino al celeste da un resultado próximo a la pureza del blanco, siendo el azul celeste el color del cielo aludiendo a la sede de la trascendencia. Por todo ello, el azul y el blanco son los colores dominantes en la iconografía mariana⁴¹¹, en cambio aquí el otro tono cromático que aparece es el rojo de la túnica, color dotado de una muy importante energía cromática vinculada a la exaltación de la Realeza⁴¹².

Siguiendo y finalizando con las líneas componentes del conjunto de la Virgen y el Niño, es preciso detenerse en la diminuta tórtola que lleva Jesucristo, pues no es más que una adaptación formal de las representaciones del Espíritu Santo⁴¹³ pero en nuestro caso el ave se convierte en tórtola en vez de paloma. Volviendo a las investigaciones de Trens un pájaro en manos del Niño viene a ser considerado como un juguete que da una nota de anecdotismo y de compenetración entre la madre y el hijo. Pero aún no podemos dejar de lado las interpretaciones que propone este autor, cuando plantea la aparición del pájaro tanto en manos de la Virgen como en el Niño porque tanto una como otra nos incumbe⁴¹⁴. Inicialmente remite a una parte de la infancia de Jesús, personaje del grupo escultórico que estamos tratando, y luego, relaciona el ave con la maternidad de María. La primera procede de los Evangelios Apócrifos y representa un capítulo de la infancia de Jesús, que evoca la historia de los pájaros de barro que el Niño Dios confeccionó, según refiere el Pseudo Mateo la escribió:

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 625.

⁴¹¹ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 61.

⁴¹² *Ibidem*, p. 379.

⁴¹³ ARCOS VON HAARTMAN, E., “Restauración de la Virgen de Flores de Álora”, *Conferencia pronunciada dentro de los actos culturales de la Hermandad de la Virgen de Flores*, Álora, 9 de septiembre de 2005.

⁴¹⁴ TRENS, M., *ibidem*, pp. 545-549.

“Jesús, a la vista de todos, tomó lodo de unos charcos que él mismo había hecho, e hizo doce pájaros. Y era un sábado cuando Jesús hizo esto, y estaban con él muchos niños. Uno de los judíos, viendo lo que estaba haciendo, dijo a José: “José, ¿no ves cómo el Niño Jesús está trabajando en sábado, lo cual no le está permitido? Pues del lodo ha fabricado doce pájaros.” Habiéndolo oído José, le amonestó diciéndole: “¿Por qué haces tales cosas, que no nos está permitido hacer?” Mas Jesús, a las palabras de José empezó a dar palmadas, diciendo a sus pajaritos: “Volad”. Y al imperio de su voz echaron a volar. Y estando todos presentes, y viéndolo y escudándolo, dijo a los pájaros: “Id y volad por el orbe y por todo el mundo, y vivid.” Todos los presentes, a la vista de lo sucedido, fueron preseas de gran estupor. Unos le alababan y admiraban; otros, en cambio, le vituperaban. Y algunos se fueron a los príncipes de los sacerdotes y los primates de los fariseos, y les anunciaron que Jesús, hijo de José, a la vista de todo el pueblo de Israel, había obrado grandes señales y prodigios. Y esto fue anunciado a las doce tribus.”⁴¹⁵

En segundo lugar, Trens explica la presencia del pájaro en manos del Niño Jesús. Recordando las escenas del Nacimiento y de la Anunciación, en las que interviene el Espíritu Santo, la tórtola en nuestro caso, no es de extrañar que la adaptada paloma se posara en manos del Niño, revelando así el origen humano del Salvador. En nuestro caso, la Virgen de Flores, el Niño y la tórtola sería un grupo, que englobaría los misterios de la Anunciación y el de la cumplida Maternidad Divina de María.

⁴¹⁵ Evangelio del Pseudo Mateo (XXVII).

6.2.3. Restauraciones

Distintos testimonios aseguran⁴¹⁶ que sobre la escultura de la Virgen de Flores se han llevado a cabo hasta cuatro restauraciones⁴¹⁷. La primera de ellas se ejecutó poco después de la segunda mitad del siglo XIX, antes de 1863, fecha en la que llegó el ferrocarril a esta localidad. La Virgen tuvo que ser transportada hasta Málaga en carreta lo cual indica que la línea ferroviaria no estaba aún habilitada, pues lo lógico es pensar en el carácter novedoso que supuso el ferrocarril, de forma que la Virgen fuera trasladada en tren y no en carreta.

La segunda intervención acaeció a raíz de los sucesos de la Guerra Civil, de forma que la escultura tuvo que ser ocultada para evitar su destrucción. La talla fue protegida por José Durán López que la llevó a la casa de la familia Morales Marín, domiciliados en calle La Parra número 24 donde permaneció varios días, hasta que empezaron a efectuarse los registros de las milicias. Entonces fue cuando trasladaron a la Virgen por la tapia del corral a la casa número 26 de la familia Pérez García. La Virgen permaneció en esta última algunos días, al ser ésta propiedad respetada por los registros, aunque para mayor seguridad se vieron obligados a cortar la imagen por la mitad destruyendo la parte de abajo y guardando la parte restante en una caja de serrín.

Días después fue trasladada en el interior de las alforjas de una bestia al Cortijo de Birote por Juan Martín-Prieto. Este último iba y venía todos los días al pueblo y en uno de sus retornos llevó lo que quedó de la efigie al mismo, donde su propietario Juan García Márquez la ocultó en el hueco de un cebadero. Mientras tanto el Niño Jesús se mantuvo escondido en la casa de la familia Calleja. Al finalizar de la contienda y tras normalizarse la embarazosa situación, la Virgen retornó al pueblo llevada por José García Márquez. Y fue entonces cuando tuvo que ser restaurada en Málaga por Adrián Risueño, integrándole estas partes que le habían sido seccionadas cuando repentinamente tuvo que ser escondida. Estas fueron la mitad del busto y las manos⁴¹⁸,

⁴¹⁶ Agradezco a José Joaquín Rosas Hidalgo.

⁴¹⁷ Este dato será revisado al final de este epígrafe pues con la última restauración se han conocido todas las intervenciones que en la Virgen han acaecido a lo largo de su historia.

⁴¹⁸ Esta noticia aparece en el informe de la última restauración que ahora se debatirá más minuciosamente.

al quedar estas últimas un tanto desproporcionadas con respecto al resto del cuerpo, según lo hiciera notar la radiografía realizada en la obra en la última restauración.

En la década de los 60 del siglo XX, la Virgen recorrió en Misiones la pedanía de Álora denominada Los Lagares. La sequedad de los terrenos y el polvo del camino propiciaron que la talla se viera sometida a otra rehabilitación. En 1990 un equipo de profesionales sevillanos, encabezados por Dolores Bermúdez elabora un informe previo para una nueva actuación. En el proyecto de restauración de la imagen de la Virgen propusieron, una analítica para conocer el estado de conservación del soporte y de la capa pictórica, tratamiento de la madera, fijación de la policromía, limpieza de repintes y barnices oxidados, reintegración del color y, por último, protección final, acciones que fueron elaboradas⁴¹⁹.

6.2.4. Última restauración

La última restauración que se ha llevado a cabo en las tallas de la Virgen y el Niño por parte del equipo de la profesora Estrella Arcos von Haartman ha supuesto una importante e interesante labor de conservación e investigación. En un primer momento, la Hermandad se planteó la idea de la intervención alegando, entre otros aspectos, que el rostro dulce que la Virgen tenía antes de 1990 no era el mismo que el actual, dando lugar a pensar que en la última intervención el perfil cambió desmesuradamente. Otro dato importante que se quería conocer era sí a partir de la toma de muestras con su estudios de laboratorio podía conocerse a *grosso modo* la época de la que datan las esculturas, puesto que, la fecha de 1502 y la entrega de la misma por Isabel la Católica habían sido muy cuestionada entre los eruditos de Álora.

⁴¹⁹ (A)rchivo (H)ermandad (V)irgen de (F)lores, *Informe previo de la restauración de la Virgen de Flores*, Sevilla, 1990.



69. Virgen de Flores en el taller de restauración de Quibla Restaura. Foto Archivo Hermandad Virgen de Flores



70. Niño Jesús con tórtola en los talleres de Quibla Restaura. Foto Archivo Hermandad Virgen de Flores

A partir de esto la restauradora y su equipo⁴²⁰ añaden, a los datos que ya se conocían, un estudio científico en el que puedan concretarse noticias acerca de los cambios que la imagen pueda haber sufrido. Desde un primer momento quedó claro que la cabeza y el busto son las partes de la pieza que mejor reflejan la originalidad de la obra, que posiblemente fue tallada por la gubia de uno de los artistas que trabajaban en los numerosos talleres que surtían los encargos de imágenes religiosas por parte de Isabel la Católica⁴²¹. Los artesanos de los talleres de escultura eran, en su mayoría,

⁴²⁰ A. H. V. F., *Virgen de Flores (Álora). Informe de restauración*, Málaga, Quibla Restaura S. L., 3 septiembre 2005. Estrella Arcos encabeza el equipo de restauradores de la empresa que ha llevado a cabo este trabajo y del que vamos a tomar de aquí en adelante lo relacionado con la última restauración.

⁴²¹ Este dato que nos ha proporcionado del informe de la restauradora, fue corroborado anteriormente por

artistas centroeuropeos, lo cual indica la frontalidad y tendencia a construir la figura a base de grandes bloques cúbicos. Estos artistas centroeuropeos, entre ellos Jorge Fernández Alemán o Lorenzo Mercadante de Bretaña, estaban afincados en Sevilla en torno al proyecto cumbre del siglo, el retablo de la Catedral Metropolitana. El hecho de que la realización fuera en Sevilla se explica porque esta ciudad era un centro capital en la producción de imágenes que demandaban los nuevos pobladores cristianos a la reina a medida que se iba conquistando territorio.



71. Perfil de la imagen radiografiada por Quibla Restaura. Foto Archivo Hermandad Virgen de Flores

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía y presencia de las órdenes religiosas masculinas en la historia del Valle del Guadalhorce”, *Conferencia pronunciada con motivo del Encuentro Cultural del Programa Guadalhórcete Del Medievo a la Modernidad*, Coín, 12 febrero 2005.

Según las muestras estratigráficas, ha de suponerse que la Virgen no sufrió modificación alguna desde que fue realizada en el siglo XVI hasta el XVIII y tras dos siglos debería encontrarse en un estado bastante deplorable. Por ello, sus cuidadores, los frailes franciscanos, demandarían con urgencia que se ejecutase en ella un importante arreglo que la conservara durante otros tantos siglos posteriores. Pero esta mejora fue también un gran cambio, pues pasó de icono medieval a un intento de adaptarla al barroquismo “hierático”. Y, siguiendo la moda imperante en la época, se le dio la carnación del rostro con un tono naturalista. Conjuntamente, se le añadió el Niño, de forma que su presencia supuso una suerte de integración historicista, con la intención de crear una cierta armonía estética en el Niño para que concordara con la Madre, aunque conservando el gusto del XVIII, como bien puede advertirse en los mechones del pelo, el tratamiento de la anatomía y el movimiento corporal.

Diferentes indicios de la modificación de este período son la desaparición de la película pictórica original, siendo la actual propia del periodo dieciochesco y el vaciado de la mascarilla y colocación de ojos de cristal, concediendo a la imagen un aspecto bastante más naturalista y teatral.

Se puede hacer un examen comparativo de la Virgen de Flores con obras de la misma etapa histórica como la Virgen de la Victoria de Málaga y la Virgen de los Reyes de la Catedral de Málaga, pues todas ellas fueron realizadas por artistas centroeuropeos. Las tres imágenes presentan rasgos análogos en cuanto a iconografía, historia y morfología, término este último muy importante para refutar la fecha originaria de la Virgen de Álora, pues los tres conjuntos escultóricos presentan un sistema de ejecución a partir de formas cúbicas que se van modelando. Sin embargo, el aspecto final parece más afín a las fisonomías flamenco-borgoñonas del momento que al estilo más germanizante de los artistas extranjeros afincados en España.

En definitiva, según el informe aportado por el equipo restaurador de la obra, se puede concluir que la imagen se ha visto sometida a lo largo de su existencia a seis (en lugar de cuatro) restauraciones que han determinado su aspecto original en mayor o menor medida, para mejor o peor, según como se haya planteado el estado de la cuestión. Junto a ello, hacen lo propio los nuevos datos y reflexiones histórico-artísticas

aportadas siguiendo el estilo y formas cúbicas que eran utilizadas en otras efigies de la reconquista. Y, por último, a través del estudio radiológico, destacan el perfil firme y perfecto de la obra⁴²². Además se confirma que las porciones originales de la Virgen son la cabeza y el busto, ambas de una sola pieza labradas en madera de coníferas y sin ensambles. Los acoples de unión aparecen en el añadido posterior a la Guerra Civil, siendo estos la mitad inferior del tronco y las manos, como ya se apuntó antes.



72. Aspecto de la imagen tras la restauración

⁴²² La restauradora Estrella Arcos quedó totalmente impresionada por el perfil de la Virgen, tal y como lo mostraba la radiografía.

6.2.5. Propagación de su advocación

Lo habitual era creer que la advocación de la Virgen de Flores se encontraba en Encinasola (Huelva), Bodonal de la Sierra (Badajoz) y Álora, pero coincidencias e investigaciones recientes han dado como resultado que la propagación del título mariano aún sea mayor en Huelva, provincia en la que reciben tal nombre ermitas de Palos de la Frontera, Calañas y Sanlúcar de Guadiana⁴²³.

En efecto, en Palos de la Frontera se encontraban las ruinas de una ermita dedicada a Nuestra Señora de Flores según aseguró Fray Antonio López Mayo⁴²⁴ y así nos lo explica en el texto de esta carta:

“La información que yo tengo sobre el tema es la siguiente: Fray Felipe de Santiago, morador de este convento, dice que la ermita la fundó Colón, que se le apareció en el mar (lógicamente debe referirse a ese momento de dificultad que tuvieron a la vuelta de América), y la sacó del agua. Este relato está desmentido, puesto que documentos testifican que una vecina de Palos de la Frontera, en 1488, es decir, antes del Descubrimiento de América, mandó una manda a esta imagen.

De todos modos es tradición que Colón se encomendó a ella en alta mar, pero esto no parece constar en su diario. La ermita se arruinó y la imagen la llevaron a las terciarias carmelitas de Calañas, en la Provincia de Huelva, fue muy retocada –según testimonio de los años veinte– aunque siempre tuvo vestigios de antigüedad en su rostro. La imagen fue destruida en 1936.

Respecto a lo que queda, pues en la actual carretera de entrada al pueblo, a la izquierda, se encuentran algunas piedras restos de un muro o de un cimiento. Delante está el acerado que va desde el convento al pueblo, estará a un kilómetro de éste, integrada al muro de contención de un pequeño montículo. Sobre estas piedras se ha escrito: “En este lugar se encuentran los restos de la Ermita dedicada a la Virgen de Flores, destruida por el terremoto de 1755” (terremoto de Lisboa).

⁴²³ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., “Cristóbal Colón y la Virgen de Flores”, *Nazareno de las Torres* nº 3, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2003, pp. 58-59. Este tema de la propagación de la advocación está extraído del anterior artículo, al tiempo que lo que motivó esta investigación fue la coincidencia en una conversación entre una persona de Encinasola y Regino Bootello Miralles de Álora.

⁴²⁴ Es morador del convento franciscano de Santa María de la Rábida en Palos, además de ser natural de Álora.

Colón vivió en el convento año y medio, la ermita estaba en el camino al pueblo y como buen católico, tuvo que orar necesariamente ante ella, lo demás quedará como cuestión opinable”.

Estas líneas dan muestra de la creencia cultural y arraigo histórico que aún permanece en Palos de la Frontera, en cuanto a la Ermita dedicada a la Virgen de Flores y al más importante descubridor de todos los tiempos, como fue Cristóbal Colón.

En cuanto, al pueblo de Calañas, el reverendo de aquella localidad detallaba, por correspondencia, que el Convento de las Terciarias Carmelitas y la ermita en la que estuvo la Virgen de Flores aún permanecen en pie. No obstante, sus muros están en ruinas, pues en 1936 fueron destruidas todas las imágenes y las religiosas, como era natural en aquellos tiempos, tuvieron que marcharse. Igualmente las mujeres más mayores del lugar son las que recuerdan a la Virgen en aquella ermita, e incluso, algunas de ellas se acuerdan de cuando en el mes de mayo iban a aquel pequeño templo a “hacer las flores”; expresión que con mucha probabilidad vendría a significar hacer el mes de María.

Fray Antonio López equivalentemente sitúa la advocación de la Virgen de Flores en otro pueblo de Huelva llamado Sanlúcar de Guadiana:

“También me consta que la Virgen de Flores fue o es Patrona de la Parroquia de Sanlúcar de Guadiana, era una pintura renacentista destruida en el 36, aunque no se que habrá en la actualidad o si también existió una talla”.

En las anteriores palabras, Fray Antonio López tiene mucha razón puesto que como confirmó el Obispado de Huelva, en Sanlúcar de Guadiana todavía existe la Parroquia de Nuestra Señora de Flores, aunque sin ninguna imagen titular de la misma, según confirma su párroco.

Bodonal de la Sierra, Encinasola, Palos de la Frontera, Calañas, Sanlúcar de Guadiana y Álora mantienen un eslabón de unión y es la devoción a la Virgen de Flores. Según queda demostrado, en la provincia de Huelva parece existir una tradicional influencia, en cuanto se refiere a esta advocación mariana. Mientras que se hace lo propio, en la localidad de Bodonal de la Sierra situada más al norte en la provincia de Badajoz. En cuanto a este fervor religioso en Álora, es inevitable pensar en ello sin que venga a la memoria Encinasola, como pueblo hermano, al ser sus habitantes los que repoblaron Álora una vez que fue conquistada por los Reyes Católicos en 1484. Así pues, queda constatada la difusión de la advocación y por consiguiente del uso cotidiano del nombre de Flores, aunque nuestros antepasados lo utilizaran en pocas ocasiones o por lo menos así lo atestiguan los documentos. El único ejemplo hallado es el de una noble señora de Álora llamada Flor de Reyes que murió en 1807⁴²⁵.

⁴²⁵ Notas manuscritas

6.3. El inmueble: Santuario de Flores

El complejo conventual de los Padres Franciscanos en Álora bajo la advocación de Nuestra Señora de Flores, ha conocido tres fechas o momentos cruciales que modificaron y aquilataron su arquitectura e historia: la erección de la primera ermita entre finales XV y principios del XVI, la anexión de la estructura conventual en los años primeros de la década de los 90 del siglo XVI y la ampliación barroca efectuada en el siglo XVIII, con las fechas de 1736 en la espadaña y 1745 en el camarín.

6.3.1. Ermita primigenia

Para la conquista de Álora se situó el campamento en el lugar donde hoy se asienta el Convento de Flores. Según se cuenta, la tienda real estuvo colocada debajo de un frondoso algarrobo⁴²⁶, y allí se celebró una misa y se bautizó a Pedro de Estepa, antes de proceder a la batalla en la que se darían por vencidos los musulmanes que poblaban el castillo de Álora⁴²⁷.

La batería para el ataque ocupó un lugar estratégico en un cerro, frente al castillo⁴²⁸, casi de la misma altura que el cerro de las Torres, dado que se supone que este cerro sería el del Calvario pues ambos están enfrentados y se igualan en altura. Por ende, los disparos de la artillería de sitio no dudarían en alcanzar las murallas de la fortaleza.

Para reforzar incluso más, la hipótesis de que el campamento militar estuviera asentado en el lugar que hoy ocupa el convento de Flores, es preciso recurrir al personaje de Pedro de Estepa. Su madre era una de las muchas personas que iban acompañando a los soldados cristianos y en el momento de dar a luz, buscaría un sitio donde resguardarse en esos momentos duros del parto. Así lo hizo en una cueva

⁴²⁶ Escritos de los frailes franciscanos de Álora... Códice Iñiguez-Centuria Bética...

⁴²⁷ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 301.

⁴²⁸ Escritos de...

prehistórica cercana a la explanada de Flores, que, hasta nuestros días, ha venido recibiendo el nombre de Cueva de los Infantes. Como es sabido, la toponimia constituye un recurso muy desahogado en muchos momentos de las investigaciones⁴²⁹. Justamente, en este caso, nos sirve de referente para insistir en esta prueba, y en el nombre de la gruta por los Infantes Fernando e Isabel los Católicos. Tales razonamientos deben completarse con la contraria interpretación de Pascual Madoz, este asegura que el bautizo se llevó a cabo en la primitiva parroquia bajo el nombre de Gaspar de Estepa⁴³⁰. Pero, finalmente, otro hecho que refuerza el asentamiento militar de Flores es la Cruz de Humilladero, monumento que consiste, simplemente, en un reducido edificio de planta cuadrada que aloja una cruz. Este pequeño habitáculo, a escasos ciento cincuenta metros del santuario, se erigió en 1959 sustituyendo a la simple cruz de término que se impuso tras la conquista, pues este sitio conmemora la entrega de las llaves de la villa por el último alcaide musulmán a los Reyes Católicos, en junio de 1484.



73. Cruz del Humilladero, 1959

⁴²⁹ Sobre todo para los arqueólogos.

⁴³⁰ MADOZ, P., *op. cit.*, p. 15.

Retomando la cuestión, la reina Isabel deseaba que en este consagrado espacio natural, se erigiera una ermita⁴³¹ para recuerdo postrero de los instantes previos y ulteriores, desesperantes y lisonjeros, que acontecieron a la crucial etapa histórica. La construcción de la ermita comprendió los años posteriores a la conquista cristiana, desde 1484 hasta principios del siglo XVI. Respondía a una traza de planta rectangular y con armadura de madera en parhilera⁴³².

La planta rectangular de esta primitiva ermita con nave única, se halla inscrita en el inmueble, y a partir de ella se ha adosado el conjunto de la construcción y ampliación del barroco. Por lo que respecta a la armadura en madera de tradición mudéjar, se sigue conservando la original del siglo XVI⁴³³ que ha sido expuesto a varias reformas a lo largo de los siglos. Este tipo de armadura es sencilla y fue poco costosa. Según las Ordenanzas Municipales, podía hacerla un carpintero que simplemente hubiera pasado el examen de tercera categoría. Su técnica constructiva es la misma que las de par y nudillo, con la única diferencia de que no lleva tablas entre los nudillos para formar el almizate, impidiendo esta última ver la hilera⁴³⁴.

Esta pequeña ermita, erigida por los repobladores de Encinasola y por mano de obra morisca, se expresaría a su exterior con entrada simple, tejado a dos aguas y pequeña torre-campanario armando toda la fábrica mampuestos, porque lo único que se quería aludir con esta construcción era el recuerdo del campamento cristiano. En cambio, la fábrica del futuro templo fue de sillares robustos procedentes de las canteras de El Hacho, siendo éstas las piedras utilizadas para el máximo exponente de la cristiandad en Álora, la primitiva Parroquia de Santa María de la Encarnación.

⁴³¹ Escritos de...

⁴³² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, op. cit. p. 393.

⁴³³ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 104.

⁴³⁴ *Ibidem*, p.191.



74. Fachada Santuario de Flores (1484- 1745)

6.3.2. Fundación del convento y estado de la ermita en el año 1600

Transcurrido poco más de un siglo después de la conquista de Álora, en el año de 1589, un grupo de ciudadanos demandaban al entonces obispo de Málaga, Luis García de Haro, la construcción de un convento de la Orden de San Francisco de Asís junto a la ermita de Flores. La petición fue atendida con agrado por el prelado, quien

“...Lo hizo sobre terrenos que el concejo de la villa le cedió en los que estaba emplazada una ermita y otros terrenos para ‘casas, güerta y otras cosas de sus consolación...’”⁴³⁵.

El prelado de la diócesis malagueña accedió, como hemos visto, a tal solicitud puesto que el 6 de marzo de 1592 reunidos en cabildo de justicia y regimiento de la villa concedieron a fray Diego Gómez, guardián del Convento de los Ángeles de Málaga, el emplazamiento donde se elevó un convento de la orden franciscana que poseyó una traza muy similar a aquel⁴³⁶. De allí provenían asimismo sus fundadores fray Diego Gómez, fray Juan Gutiérrez y fray Pedro Espejo que tomaron posesión del mismo el 14 de marzo de 1592 y poco a poco se fue edificando el convento a expensas de los donativos del obispado y los habitantes del pueblo⁴³⁷.

Esta versión de los hechos que rodearon la instauración de la orden del Padre Seráfico en Álora, está llena de otras teorías que a fin de cuentas, sencillamente quieren dar por sentada la fundación de dicha orden pero que alteran las fechas e incluso el nombre de los frailes⁴³⁸. Otras dos adaptaciones del establecimiento religioso de los hermanos menores fueron:

⁴³⁵ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 104.

⁴³⁶ A. D. E., Caja 25, Leg. 6, doc. 6.5.6.

⁴³⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 393. MADDOZ, P., *op. cit.*, p. 15. VÁZQUEZ OTERO, D., *op. cit.*, p. 95. RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga*, Málaga, Diputación, Biblioteca Popular Malagueña nº 103, 2009, p. 176.

⁴³⁸ Aquí se exponen las existentes aunque la más fidedigna sea la primera reseñada por el lugar de donde surgió su fuente primigenia: el Archivo Histórico Nacional.

En primer lugar se cuentan los apuntes inéditos⁴³⁹ de Antonio Bootello que, a su vez, se basa en los de Miguel Bootello. En sus notas alude a que, debido al aumento de la población, el mismo pueblo, concibió la idea de erigir el convento de frailes franciscanos. El Cabildo y los vecinos de la villa se lo hicieron llegar al obispo quien complacido impuso 186.000 reales y medio de los propios de Málaga a favor del Cristo del Carpio, imagen que se veneró durante siglos en Flores. Desde el Cabildo se le dio posesión de la ermita al Padre Provincial de los Hermanos Menores Fray Juan de San Luis, y en el día 18 de febrero de 1593 se puso la primera piedra⁴⁴⁰.



75. Vista del convento de Flores (1592-1835) y santuario desde el muro de la huerta

⁴³⁹ Manuscritos inéditos...

⁴⁴⁰ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *ibidem*, p. 176.

La tercera adaptación procede de los escritos de los frailes franciscanos, siendo su versión muy similar. No obstante, la fecha de posesión de los frailes, que por cierto no enuncia, la sitúa en 1590, pero en cambio en la colocación de la primera piedra coincide con la versión de Antonio Bootello.

Una vez que los primeros frailes se instalaron en su nueva morada, la adecentaron durante años lo más dignamente posible. Al tiempo, llevaban a cabo las pautas que la regla les marcaba y que habían abrazado en su momento la búsqueda de limosna, práctica piadosa con pobres y enfermos y comenzaron a tomar contacto con la población de la villa que muy gustosamente les recibió por las donaciones conocidas para la gran obra que sería acometida. Como era de esperar, pocos años después de la fundación del convento los pobladores de la villa tenían suficientemente asumido el arraigo del convento, de sus frailes, su ermita y la advocación a la que estaba determinada la misma. Siendo así, en el año 1600 dos testamentos dan fe de las capillas que irían abriéndose en la pequeña ermita. El primer testamento es el de Pedro Navarro Pascual que testó ante el escribano Diego de Gozón el 19 de febrero de 1600, donde expresaba su deseo de enterrarse en la capilla mayor del convento, estando esta última en la ermita. Esta capilla le había sido ofrecida para que en ella yacieran él y su esposa por vía de los padres franciscanos:

“Item mando que mi cuerpo sea sepultado en el conbento de nuestra señora de flores en la capilla mayor del dicho convento que se me a dado por los padres del para mi entierro y Leonor Barba mi mujer”⁴⁴¹.

Meses después, el testamento de su viuda Leonor Barba, ante el escribano Miguel Ruiz del Pozo fechado el 6 de julio del mismo año, brinda noticias tales como que uno de los primeros síndicos del convento sería su esposo Pedro Navarro Pascual y como guardián del mismo tendrían a fray Baltasar de Cepeda. Siendo administrador era perfectamente lógico el don que le habían procurado los frailes. Leonor Barba hace entrega de una cierta cantidad de dinero al Padre Guardián, capital que le había sido

⁴⁴¹ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 335 v. Agradezco a Alejandro Rosas.

entregada a su marido en vida para el convento en forma de bienes para todo lo respectivo a la obra y mantenimiento.

“Declaro que el dho Pedro Navarro mi marido fue sindico del Convento e frailes del serafico padre San Francisco extramuros desta villa el qual pocos dias antes que muriese y estando en su libre juicio por ante el presente escribano hiço quanto el dho mi marido con el padre Baltasar de Cepeda presidente en el dho convento por los quales quantos el dho mi marido fue alcançado en mil e quinientos reales según paresce por fenecimiento de quantas que entre los sobredichos se hiço que esta en un libro del dho conbento de letra e firma del presidente escribano por quenta de los quales tengo pagados al dicho conbento ochocientos e sesenta reales e le resta e queda deviendo la hacienda del dho su marido e yo en su nonbre como depositario de los dhos bienes setecientos seis reales porlos aber recibido e cobrado el dho mi marido porbienes del convento mando se le pagen a el dho convento e a la persona que lo obiere de aber...”⁴⁴²

Leonor Barba desea ser sepultada junto a su marido en la capilla de su propiedad en el convento de Nuestra Señora de Flores. Este altar está dedicado a la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación y ambiciona que siempre esté decentemente adornado con una cantidad monetaria que así deja, y además se gane el jubileo el 24 y 25 de marzo, vísperas y día, respectivamente, de la Encarnación de María, para que libre del Purgatorio a todo aquel por quien se diga la misa, para dicho acto deja otorgado que el guardián del convento tome todo el dinero de sus bienes que sea preciso.

“Declaro quel dho Pedro Navarro e yo tenemos fecho una capilla en el convento de Nuestra Señora de Flores extramuros desta villa do tenemos una ymaxen de nra Señora de la Abogacion de la Encarnacion do tenemos el nuestro entierro e porque desde el principio que nosotros hicimos la dha fundacion fue mi yntento e voluntad para mas serbir a nra Sa e para que los fieles xptianos tuviesen mas devucion a la dha ymaxen e para ayuda a la salvacion de los fieles xptos se ganase e traxese de su santidad un jubileo e asi quiero y es mi voluntad que por ser obra tan pia e meritoria se tomen por el padre presidente del dho conbento que de presente es o adelante fuere por mis albaceas de mi hacienda la cantidad de maravedis que para las dispensasion de la santa bula e jubileo sea menester con el qual jubileo se a de suplicar a su santidad conceda a

⁴⁴² A. H. P. M., Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 416 r. -416 v. Agradezco a Alejandro Rosas.

cualquier sacerdote que en el dho altar e capilla dixere misa saque de las penas del purgatorio el animo por quien se dixere la dha misa e con que el jubileo se gana en la dha capilla desde las vísperas del día de la encarnación hasta todo el día o como la voluntad de su santidad fuere e para esto el dho presidente que de presente es o fuere los dhos mis albaceas puedan vender de mis bienes hasta sacar la cantidad que para el dho efeto fuere menester.

Declaro que por quanto yo tengo el dho altar e capillas puesta la dha ymaxen de nra Sra e porque con mas reberencia este adornado e dho altar e capilla e por ser el dho convento pobre e no poder adornar dho altar como yo querria quiera y es mi boluntad que luego que yo fallestiese saquen de mis bienes e hacienda cincuenta ducados los quales se le den al sindico que es o fuere del dho convento o a la persona quel dho padre presidente nonbrara para que con ellos se merquen los hornamentos e mas cosas que a el dho padre presidente le pareciera para mas adornar dicho e servicio del...⁴⁴³

Por lo demás que se ha expresado anteriormente acerca de estos testamentos, se da por sentado que la primera y pequeña ermita que se elevó tras la conquista, en el año 1600, debía contener al menos tres altares dedicados a la Virgen de Flores, el Cristo del Carpio y a Nuestra Señora de la Encarnación. El altar de la Virgen de Flores por ser titular de la ermita y convento. El del Cristo del Carpio porque se rememoraba la interpretación ofrecida por Antonio Bootello en cuanto a la fundación del convento, al apuntarse con toda claridad que el obispo Luis García de Haro donaba caudal para esta imagen del Señor Jesucristo. Por último, la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación se veneraba en un altar de la iglesia. En aquella iglesia de reducidas dimensiones con planta rectangular se repartirían los altares en los laterales y espacio central, y asombrosamente el altar o capilla mayor lo ocupaba Nuestra Señora de la Encarnación y no la titular la Virgen de Flores. La clave de esta teoría la da muy claramente su marido, Pedro Navarro Pascual, al afirmar la donación hecha a su persona por los padres del convento. Su esposa hace mucho hincapié en conferir mucho más devoción a Nuestra Señora de la Encarnación por parte de los fieles, de ahí la fundación de la capilla y la creación del jubileo, y puede que por ello, este matrimonio de gran poder en la villa y, como es de suponer, en este convento, ordenaran con esta constitución que la Virgen de Flores pasara a un altar lateral y en el principal se venerara la Encarnación. Eso sí, el nombre titular del convento se mantuvo desde siempre con el calificativo de Flores,

⁴⁴³ *Ibidem*, fº 416 v.-417 v. Agradezco a Alejandro Rosas.

pese a ser relegada a un segundo plano, supuestamente decidido por estas dos personas de influyente presencia.

Leonor Barba insinúa “saque de las penas del purgatorio”, expresión muy frecuente en toda la Edad Moderna y referencia de superstición de la que nadie querría auscultar en vida, ni marchar tras su muerte. Por ello, esta expresión sería una forma de motivación para conseguir la adhesión de más devotos a esta capilla. Por ello se precisa tener vigente el pensamiento que el Doctor Seráfico plantea acerca del Purgatorio.

Para el Doctor Seráfico San Buenaventura, la pena del Purgatorio en sí misma debe situarse después de la vida, siendo una carga más dura que cualquier castigo en vida, o cuando el alma está unida al cuerpo. El Doctor Seráfico junto a los grandes escolásticos trata del carácter voluntario o no de la pena del Purgatorio, ya que la voluntad ocupa en sus sistemas un puesto de elección. De modo que Buenaventura considera el purgatorio como un lugar entre el dominio de los ángeles y demonios, o receptáculo de almas en el más allá, antes y después de la venida de Cristo, de la Encarnación. Después de Cristo hay cuatro lugares: el Paraíso, el Infierno, el Limbo y el Purgatorio. Aunque no se enuncia explícitamente la idea, da la impresión que el Purgatorio es una consecuencia de la Encarnación, vinculada a la remisión de los pecados, instaurada por la venida de Cristo⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985, pp. 288-294.

6.3.3. Ampliación Barroca y lectura iconográfica

6.3.3.1. Contexto histórico

Con carácter estatal, el siglo XVIII trajo una serie de acontecimientos que giran en torno al paso del Antiguo Régimen hacia la Ilustración con un progreso económico y social. Los grandes latifundios agrícolas estaban en manos de la Nobleza y la Iglesia. Esta última tendrá encontronazos con la política. Las ideas de la Ilustración se oponen a la filosofía de la percepción de rentas por parte de los eclesiásticos para la construcción de iglesias, mientras que en Andalucía crece la pobreza y el hambre. Concluyendo, se muestra un ambiente de desconfianza por parte del poder político hacia la Iglesia. Pero esta situación que comenzaba a caldearse en forma de crisis para la Iglesia no parece repercutir con mucho ahínco en Málaga y en Álora por la gran acumulación de caudal y patrimonio acumulado durante siglos⁴⁴⁵. En el caso de Álora, hay que sumarle como la población se había recuperado de la crisis y de los grandes e importantes gastos que tuvieron que soportarse en el siglo XVII. De hecho, las obras del gran proyecto arquitectónico de la nueva iglesia parroquial empezaron en 1600 y avanzaban lentamente, al adquirirse la jurisdicción para emanciparse de Málaga en 1634, pagando por cada vasallo 1600 maravedíes al Estado⁴⁴⁶, la visita de Felipe IV con su séquito supusieron cuantiosos gastos que desembocaron en 1684 con una situación extrema que provocó que algunos de los miembros del Concejo diesen con sus cuerpos en la mismísima cárcel por atrasos en Cientos y Alcabalas⁴⁴⁷. Por ello, la centuria dieciochesca introdujo a Álora en un auténtico Siglo de Oro religioso, al acometerse entonces la construcción, en todos los sentidos, de los retablos en la nueva iglesia parroquial, la fundación de altares y el revestimiento con pinturas murales. Se funda y construye el Beaterio de la Purísima Concepción y se produce la ampliación del santuario del convento de Flores de los Padres Seráficos.

⁴⁴⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J., A., *Muerte y cofradías...*, pp. 33-34.

⁴⁴⁶ VÁZQUEZ OTERO, D., *op. cit.*, p. 124.

⁴⁴⁷ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, pp. 105-130.



76. Vista de la ampliación Barroca en el interior del Santuario de Flores

6.3.3.2. Mentalidad persuasiva del Barroco

Durante el siglo XVII, las instituciones eclesiásticas y la monárquica optan por desarrollar un discurso persuasivo dentro de la cultura de masas imperante en el mundo católico. Ambas esferas de poder van a llevar a buen recaudo esta idea alegorizando la prioridad con que cuenta la transmisión visual frente a lo puramente verbal. Esta

disertación apela como función principal al deseo de provocar una determinada reacción en el espectador, apoderándose de los siguientes factores: toda obra de arte posee un circuito de comunicación interna, el mensaje debe de ser efectivo y claro, anteponiendo la función cognitiva a la estética y el discurso persuasivo implanta unas fisonomías específicas tanto para la imagen artístico, como para el sujeto-receptor⁴⁴⁸.

Esta instauración junto a una inseguridad colectiva se apropiará de las mentes de los habitantes de la provincia de Málaga, incertidumbre propiciada por las catástrofes naturales y grandes epidémicas. Los escritos testamentarios estaban inmersos de ruegos y súplicas reclamando la salvación eterna mediatizada por la caritativa gestión llevada en vida y los núcleos poblacionales se sacralizarán testimoniando un permanente sentido religioso en todos los aspectos de la vida⁴⁴⁹.

La inspiración y el gusto por las formas pavorosas parecen provenir desde la Edad Media, aunque pasada por el tamiz de la Reforma Católica por parte de uno de sus santos promotores: San Ignacio de Loyola. De hecho y como es sabido en los *Ejercicios Espirituales* expone un modo de oración con una parte dedicada a la composición de lugar. La muerte va a ser el más eficaz antídoto contra las vanidades del mundo. Por ello, su presencia no faltará en cualquier guía espiritual u obra arquitectónica de índole religiosa auspiciada por la imaginación del director espiritual que sugiere composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos o criptas. El pensamiento religioso y filosófico del Barroco apenas introdujo cambios desde los inicios de la cristiandad sino que todo lo contrario en esta época se hizo más relevante el tema de las vanitas o el concepto del desengaño que sirven para interpretar el mensaje de las obras no sólo plásticas sino también literarias. Desde la Baja Edad Media, que puso de actualidad los temas macabros, hay un símbolo que no falta: la calavera, el atributo más directamente alusivo a la muerte, como señal de que reina por doquiera. Pero en el Barroco, la calavera será un símbolo de la piedad. Todo ello era consecuencia de los

⁴⁴⁸ RODRÍGUEZ ORTEGA, N., “La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de un hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga, una imagen textual”, *Boletín de Arte* nº 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 229-258.

⁴⁴⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J., A., *Muerte y cofradías...*, pp. 43-45.

libros de meditación que recomendaban la visión de la calavera para excitar la imaginación⁴⁵⁰.



77. Aspecto interior en años 20 del siglo XX. Archivo Díaz de Escovar

⁴⁵⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 93-100.

En virtud de esta tesis, el convento de Flores era sufragado en homenaje a la imagen de la Virgen de Flores como prueba inquebrantable de devoción constante, constituyendo por ello una ofrenda por parte de los fieles que masivamente acudían al templo en ocasiones de sequía y contagios⁴⁵¹. Favorecidos por la literatura franciscana del Doctor Seráfico San Buenaventura, las *Etapas del Itinerario hacia Dios* los frailes llevaron a la experiencia persuasiva la vanidad del mundo en la estructura arquitectónica y pictórica de todo el templo y más especialmente en la superposición de cripta y camarín. Todo el santuario sumido en pinturas, alegorizando bienaventuranzas de María que se traducen para el espectador-fiel en un cierto optimismo de la vida que se transforma en una imagen persuasiva o de composición de lugar a la llegada a la cripta. En ella los franciscanos del convento de Flores mostraban los cuerpos embalsamados, revestidos de su hábito, de los hermanos que habían muerto. Ésta era la cualidad que los hermanos menores del Padre Seráfico San Francisco tenían para recordar que el alma está llena de imperfecciones y se debe de realizar en vida la purificación del alma, por ello su clara alusión a la Muerte, al Juicio y al Infierno⁴⁵².

Una vez realizado un recorrido introductorio por aspectos que, en gran medida, van a influir y condicionar la gran obra llevada a cabo en el santuario en el siglo XVIII, se impone profundizar en el momento en el que esta pequeña y sencilla ermita pasó a sufrir una ampliación barroca en la cual se le añadirían la capilla lateral, una prolongación de la nave, el camarín lateral, presbiterio, camarín de la Virgen de Flores y exteriormente se alzaría de forma monumental la espadaña encima de la torre-campanario.

A la planta de la pequeña ermita se le unieron otras modificaciones que le hicieron configurar un prolongado aumento no sin perder la planta de salón. El franciscanismo empezó a acoger los preceptos del Capítulo General de Narbona

⁴⁵¹ Escritos de los frailes franciscanos... Códice Iñiguez-Centuria Bética...

⁴⁵² SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.*, p. 73

celebrado en 1260, cánones que se postulaban en el santuario adoptando un espacio unitario en única nave con presbiterio elevado. Con estas pautas se pretendía dar una suerte de teatralidad dramática a la liturgia eclesiástica, vivificada en función del pueblo mediante un acercamiento hacía ellos; el presbiterio sobre gradas concurriría como escenario mientras que el espacio congregacional, cubierto con armadura de madera con tirantes, el lugar del público, siendo aquí donde se incorpora el coro en la zona de los pies⁴⁵³. Este último fue agregado al templo en la ampliación y, evidentemente, tendría una óptima sillería con facistol de nogal, donada al morir por el síndico del convento José Navarro Fernández en 1770⁴⁵⁴, sin olvidar el órgano que llegó en 1793, fecha en que la parroquia adquirió otro nuevo. Este órgano se trasladó a la parroquia del Valle de Abdalajís en la Desamortización⁴⁵⁵.

6.3.3.3. Sagrario

La Capilla lateral situada en el lado de la Epístola se abrió en la primitiva ermita en lo que era un hueco ocupado por esta. Con forma cuadrangular tiene a ambos lados hornacinas de medio punto, jalonadas por columnas estriadas de orden corintio que enrollan bandas de rocalla y a cada lado de estas surgen placas de querubines. La cubierta de esta estancia se verifica con bóveda de media naranja sobre pechinas ornamentadas con voluminosas hojas de acanto que se expanden hacia los lados concluyendo en cuernos de la abundancia⁴⁵⁶. El centro de las pechinas están decoradas con medallones que albergan relieves tales como el gallo, la jarra, la antorcha y un

⁴⁵³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo", *Boletín de Arte* nº 19, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 303-324. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en Málaga", en PÉLAEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, AHEF, 1999, pp. 237-270. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Ornamentaciones pintadas del barroco en la iglesia del Convento de los Capuchinos de Antequera", *Boletín de Arte*, 23, 2002, pp. 637-651. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Oportunismo político e instrumentalización de un patronato mariano: la ermita de los Remedios en Vélez-Málaga y sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, 24, 2003, pp. 463-502. CAPILLA LUQUE, F. y ARCOS VON HAARTMAN, E., *La ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Nerja y sus pinturas murales*, Málaga, Fundación Cueva de Nerja-Ayuntamiento de Nerja, 2012. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, op. cit., p. 109.

⁴⁵⁴ Manuscritos inéditos... A. D. E. Caja 25. Leg. 6, doc. 6.5.6.

⁴⁵⁵ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 394

candelabro; a estos cuatro elementos se les suman los cuernos de la abundancia que resultan ser símbolos de la Pasión de Cristo puesto que se manifiesta el canto del gallo de las Negaciones de San Pedro, la jarra de Pilatos, la linterna llevada por quienes fueron a prender a Cristo, el candelabro que ilumina el sepulcro tras las tinieblas de la muerte y los cuernos de la abundancia que auguran una buena nueva como es la Resurrección.



78. Bóveda de la capilla Sacramental

La media naranja de la bóveda se puebla de placas con motivos vegetales, rematándose en el centro con un florón de acantos. Si se tiene presente la simbología de los relieves anteriormente mencionados, la finalidad constructiva de esta capilla sería el habitáculo para la Capilla Sacramental donde Cristo prefigura y manifiesta su presencia real ante los fieles y se muestra tal y como lo define el dogma. A partir del siglo XVII tenderán a colocarse en los laterales de los templos y se complementarían con atributos relacionados con la Pasión⁴⁵⁷ y otros programas de carácter sacramental y cristológico. Por su parte, la planta cuadrangular de esta capilla sacramental tiende a relacionarse desde muy antiguo con la idea tradicional del mundo creado por Dios, apoyado por los cuatro pilares orientados hacia los puntos cardinales, y su correspondiente imagen cósmica codificada por la tradición cristiana⁴⁵⁸.

El Concilio de Trento definió el Sacramento de la Eucaristía defendiendo la presencia de Cristo en los espacios consagrados para ello más allá del propio momento de la comunión. En los Sínodos provinciales se implantaba la obligada necesidad de cumplir tajantemente con los cánones establecidos en el Concilio, tanto a nivel eclesiástico como civil y militar. En las actas de dichos capítulos del sínodo se hacía reiterada referencia a los espacios eucarísticos, como tabernáculos en la capilla mayor o espacios reservados para ello, debiendo situarse estos cercanos al presbiterio, como así ocurre en Flores. De esta manera surge la Capilla Sacramental como la que nos ocupa, por ser un recinto insertado en el propio templo presidido por un Sagrario. Estas pautas son mantenidas hasta el capítulo sinodal del obispo Fray Alonso de Santo Tomás, en el que se sigue dando bastante importancia a la Eucaristía y a la obligación de ejercer dicho culto, veneración y presencia de Cristo permanentemente reservado en este recinto sacramental. No podemos olvidar que Fray Alonso de Santo Tomás acudió a Álora en 1668 y 1689 de visita pastoral y como se apuntó en capítulos anteriores se cree cierta su influencia en la fundación de la Escuela de Cristo, pero a este, se le deberá de igual forma, la erección de esta Capilla Sacramental pues las normas establecidas en la

⁴⁵⁷ Agradezco a Cristóbal Márquez.

⁴⁵⁸ GONZÁLEZ TORRES, J., "Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga", *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, CEHA*, Málaga, Vol. I, 2002, pp. 225-243.

Constituciones Sinodales de este obispo coinciden con las de otros obispos del territorio andaluz, lo cual indica la mentalidad vigente en Andalucía con respecto al terreno eucarístico⁴⁵⁹. En esta capilla sacramental además de la Sagrada Eucaristía se veneraba al Cristo del Carpio⁴⁶⁰ y una imagen de Santa Bárbara⁴⁶¹.

6.3.3.4. Crucero o prolongación de la nave

La prolongación de la nave, de esta misma época, abarca un trozo del trayecto hacia el altar, diferenciándose de la primera fábrica por un arco de triunfo de medio punto, que delimita la primitiva ermita de la ampliación. Este arco de medio punto se apoya en unas triples pilastras cajeadas con capiteles corintios cuajados de acantos inspirados en el orden análogo del tratadista Giacomo Vignola⁴⁶², sobre los cuales se extiende la pilastra con el entablamento hasta el arranque del arco, cuyo tradós e intradós contienen pinturas de flores encadenadas unas a otras al igual que ocurre en el cajo de las pilastras. En el tradós frontal del medio punto y para romper la monotonía de las pinturas, se lee “*FLORES APERVERUNT IN TERRA NOSTRA. Cantic. 2*”. (Cantar de los Cantares, 2. 12, que se traduce: “Han nacido las flores en nuestra tierra”). La interpretación de esta parte alusiva al renacimiento de la vida sobre la tierra que, teológicamente, presagia la renovación del espíritu iluminado por la fe, es metaforizada particularmente en el contexto histórico local, al aplicarse a la advocación mariana que, por disposición de la Providencia y los avatares del destino, habría “florecido” simbólicamente en Álora para quedarse por siempre en ella bajo la custodia de la Orden de los Frailes Menores. Esta última cuestión no podía dejar de ser recordada por los

⁴⁵⁹ GONZÁLEZ TORRES, J., *ibidem*, pp. 225-243.

⁴⁶⁰ Así lo dicen personas mayores de la localidad que sin ser eruditos son conocedoras de los temas históricos de Álora. Este Cristo del Capiro más tarde pasó a venerarse en el coro, ver en Manuscritos inéditos...

⁴⁶¹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*, Málaga, La Provincia, 1907, p. 113. A. H. V. F., documentos sueltos.

⁴⁶² DELAGARDETTE, C. M., *Reglas de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1858, p. 83.

religiosos propietarios del templo, cuyos frailes eran los primeros intermediarios del pueblo de Álora con el venerable simulacro mariano⁴⁶³.

En cuanto se traspasa este arco se encuentra la citada prolongación, la cual tiene forma cuadrada, cubierta con bóveda semiesférica en la que descansan pechinas decoradas con la siguiente organización: en la zona central se manifiestan unos medallones rodeados por una abundante hojarasca de una riqueza plástica mucho mayor que las pechinas del antes comentado Sagrario. Entre esta hojarasca emergen unas veneras con relieves de pelícanos; animal con un verdadero simbolismo cristiano al decirse que esta ave hace una referencia a Jesús Salvador si nos basamos en la tradición de la legendaria *Historia Natural*, según la cual el pelícano alimenta a sus polluelos, en caso de necesidad, infiriéndose con el pico una herida en el pecho para que puedan así beber su sangre y sobrevivir⁴⁶⁴. Igualmente Jesucristo nos dice:

“Tomad y comed, este es mi cuerpo...Bebed todos de él porque esta es la sangre de mi espíritu” (Mt.26,26-27).

En los medallones se dejan ver unas pinturas de los santos San José, Santa Bárbara, Santa Catalina y San Andrés⁴⁶⁵;

San José, el padre de Jesús, aparece con el Niño en el brazo izquierdo y con un globo terraqueo en la derecha. El Niño Jesús es el encargado de tomar con su pequeña mano la vara florida, que vaticinaba el profeta Isaías, símbolo usual de su padre. A la derecha de ambos se abre una estancia con una ventana enrejada y, sobre ésta, un cortinaje, motivo este de corte muy barroca.

⁴⁶³ SÁNCHEZ LÓPEZ J. A., “Iconografía y presencia...”.

⁴⁶⁴ GONZÁLEZ TORRES, J. *op. cit.*. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía", *Boletín de Arte* nº 12, Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1991, pp. 127-146.

⁴⁶⁵ Para la iconografía de los santos y la simbología de los elementos que allí aparecen, se ha utilizado REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990. VORÁGINE, S. de la., *La Leyenda Dorada*, Madrid, Ed. Alianza, 1982. *Santos. El cuándo, el cómo, el porqué*, Madrid, Editorial Libsa, 1997.

“Brotará un tallo de la raíz de Jessé y se elevará una flor de su tronco...”

(Is. 11, 1-2).

San José era natural de Galilea, en Nazaret⁴⁶⁶ y descendía de la familia real de David y de esta casa provino Jesucristo en su día, pues unos allegados parentescos dejaban claro que San José y la Virgen María estaban unidos por lazos familiares. En el esposo de María pueden reunirse la justicia y las virtudes de casi todos los patriarcas y profetas; la fidelidad, obediencia, humildad, paciencia y devoción a los santos mencionados en las escrituras. Fue elegido por Dios para conservar la pureza de la virginidad e hizo voto de acuerdo con la Virgen, entre ambos existió un venerabilísimo amor y buena convivencia⁴⁶⁷.



79. Bóveda del crucero o prolongación de la nave

Pero San José no aparece solo, sino que como buen padre porta a su hijo el Niño Jesús en su mano izquierda y es el pequeño Jesús el encargado de llevar la vara florida objeto muy usual en sus representaciones de José, tal y como vaticinaba el profeta

⁴⁶⁶ Santos. *El cuándo, el cómo, el porqué*, Madrid, Editorial Libsa, 1997, p. 28.

⁴⁶⁷ VORÁGINE, S. de la., *La Leyenda Dorada*, Madrid, Ed. Alianza, 1982, pp. 962-963.

Isaias: “Brotará un tallo de la raíz de Jessé y se elevará una flor de su tronco...” (Is. 11, 1-2). La historia de esta vara procede de cuando María fue dada en matrimonio y los pretendientes fueron un grupo de varones aptos para el matrimonio de la tribu de Judá. Se les pidió que llevaran una vara de arbusto que el sacerdote llevó al *Sancta Sanctorum* del templo. Al día siguiente, los pretendientes regresaron al Templo en busca de sus tallos y José, hombre de edad avanzada, vio con asombro que su vara estaba cubierta de flores y retoños lo que quería indicar que él había sido el elegido por el Señor para desposarse con María⁴⁶⁸.

Santa Bárbara, mártir del año 300, aparece representada con el atributo de la torre y con la palma del martirio. Su indumentaria la componen ricas vestiduras de paños elegantes y de gran calidad. Por su condición noble se carga de joyas que adornan su cabeza con una diadema, y pendientes, mientras de su cuello cuelga una cadena con hermoso medallón.

Bárbara era hija del noble pagano Dióscoro⁴⁶⁹ y era tan bella que su padre ordenó hacer una alta torre para encerrarla, para que nadie pudiera contemplarla. Desde pequeña, dudaba de la adoración de los “hombres de piedra” que, según sus padres eran los dioses a los que ellos debían adorar. Dedicó sus estudios a las artes liberales y cada vez reflexionaba más profundamente sobre los falsos dioses. Bárbara escribió una carta a una persona de Alejandría que decía conocer al Dios verdadero. Cuando este escrito llegó a Orígenes, que ése era el nombre de esta persona, quedó encantado con Bárbara al ser una persona interesada por conocer al auténtico Dios. Orígenes se mostró muy satisfecho por este interés mostrado, y en su respuesta le explicó quién era Dios, enviando a un emisario que le explicó lo que anhelaba conocer. El emisario y Santa Bárbara comenzaron a entrevistarse sobre asuntos religiosos, a esto que entró su padre con cierto disgusto por esta visita del forastero, pero se tranquilizó cuando le dijo que era médico. Los temas religiosos de los que hablaron fueron sobre la Santísima Trinidad y ante la emoción de Bárbara pidió que se le bautizara en aquella aislada y alta torre.

⁴⁶⁸ VELASCO DE ESPINOSA, M. T., “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles”, *Cuadernos de arte colonial*, nº 2, 1987, pp. 37-54.

⁴⁶⁹ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, pp. 896-903.

Dióscoros, mando hacer una piscina cubierta, y al ver Bárbara que una pared tan sólo tenía dos ventanas, obligó a los obreros a construir una tercera. Cuando el padre la vio se enfadó muchísimo e hizo que su hija le explicara porque debían ser tres las ventanas para tener una buena iluminación. De esta manera, Bárbara le explicó que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son una sola y única esencia. Ante tal definición, Diócoros, lleno de cólera, ardió en deseos de matarla y cuando iba a hacerlo se desprendió un peñasco que milagrosamente la envolvió y llevó a la cima de un monte. Su padre la empezó a buscar por aquellos parajes hasta encontrarla y después maltratarla duramente por todo lo que había dicho y hecho. Esto ocurría hasta que el gobernador dijo a Dióscoros que él se encargaría de ella. El gobernador intentó convencerla de que adorara a los ídolos pero ella nunca daba su brazo a torcer, mandándola a torturar y encarcelar. A la celda acudió Jesucristo que la curó y al día siguiente prosiguió el martirio con candelas de fuego en los costados, machacaron su cabeza con martillazos, le extirparon los pechos, la pasearon desnuda pero ante todo esto Santa Bárbara no dejaría de clavar sus ojos en el cielo porque era Jesucristo a quien estaba mirando. Finalmente sobre la cumbre de una montaña su padre le degolló. Cuando Dióscoros bajaba la montaña, un fuego misterioso lo envolvió e hizo que desapareciera.

Santa Catalina de Alejandría, Virgen y mártir bajo el Imperio de Majencio, por índole de su martirio tuvo su principal atributo en la rueda dentada la cual lleva junto a la palma del martirio. Al igual que la santa anterior, parece estar posando para ser representada pictóricamente en este medallón y también hace alusión a su condición ilustre con ricas vestiduras.

Catalina⁴⁷⁰ era hija del rey Costo, y se entregó desde pequeña al estudio de las Artes Liberales, adquiriendo profundos conocimientos en esas materias. A los dieciocho años de edad estaba en su palacio, rodeada de todo lo que cualquier humano pueda

⁴⁷⁰ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.* pp. 765-774.

desear, cuando escuchó un gran ruido que provenía del exterior. Para conocer lo ocurrido envió a uno de sus criados a la calle y ver qué ocurría. Lo sucedido era que el emperador había convocado en Alejandría a habitantes de todos los lugares para el sacrificio de los ídolos y todo cristiano que no lo hiciese sería duramente castigado. Rápidamente, salió a la calle con algunos sirvientes y ante el ambiente de miedo e incertidumbre se presentó ante el emperador manteniendo un extenso debate, y entre otras cuestiones le preguntó al máximo lo qué pretendía con obligar a las personas a adorar a falsos ídolos. El emperador no quiso ni escucharla y mandó llevarla a su palacio para que, cuando finalizaran los sacrificios pudieran reanudar conversaciones. Llegó el momento, y Catalina se presentó como persona creyente en Jesucristo, y ante una culta conversación por parte de ella el emperador se dio cuenta que no estaba al nivel de esa joven tan erudita.

En unos días el mandatario mandó venir a Alejandría a las personas con más sabiduría y ciencia para que discutieran con ella la cuestión de que los dioses no son más que demonios. Catalina rezaba para que el debate le resultase fructífero, mientras que se le apareció un ángel, diciéndole que no se preocupara porque el resultado sería que ella convencería a los sabios. Y así fue los convenció y convirtió, por ello el emperador los arrojó a la hoguera, de forma que ellos se hicieron la señal de la cruz en sus cuerpos y no se chamuscó ni la ropa.

Santa Catalina fue azotada y luego encarcelada sin alimentos, mientras que el emperador salió de viaje a cubrir sus propios asuntos. Así la emperatriz subió a la celda y cual fue su sorpresa que la encontró llena de luz, con dos ángeles curándole las heridas de los azotes y fue alimentada por Cristo durante los doce días de encierro. Una vez que el emperador volvió la hizo traer ante él, pero Catalina seguía con sus propósitos y el emperador con los suyos hasta que este la mandó torturar. La emperatriz se interpuso en su defensa y su esposo la mandó ajusticiar. Y seguidamente también dio la orden de matar a Santa Catalina con cuatro ruedas llenas de clavos y de pequeñas cierras dentadas, pero un ángel hizo la gracia de romper las ruedas en el momento en

que empezó a moverse. Una vez más Catalina se salvó, pero la siguiente vez fue mandada decapitar muriendo como mártir.

San Andrés, uno de los doce apóstoles; hermano de Pedro es el siguiente personaje, cuyo martirio fue ser crucificado en una cruz en aspa, elemento que porta junto con la hoja de palma. El santo se muestra hacia el espectador leyendo un libro que sostiene en un atril. Y la cruz en aspa se ve levemente detrás de nuestro personaje.

Andrés ejerció el apostolado en Grecia, Asia Menor y Rusia, topando con la muerte en Patrás, en el Peloponeso⁴⁷¹. Andrés era pescador con su hermano Pedro, y junto con él, y los también pescadores Juan y Santiago, fue convocado por Jesús para formar parte de los doce apóstoles tras la frase: “Venid conmigo; yo os haré pescadores de hombres”, así pues dejaron su faena y lo siguieron para siempre⁴⁷².

⁴⁷¹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 21-22. En la *Leyenda Dorada* aparece que murió en Acaya como a continuación se relatará.

⁴⁷² VORÁGINE, S. de la., *op. cit.* pp. 29-37.



80. Medallón de Santa Bárbara



81. Medallón de Santa Catalina



82. Medallón de San Andrés



83. Medallón de San José

Se encontraba Andrés en Acaya fundando iglesias y evangelizando a gran cantidad de gente. Entre ellas, estaba la mujer del procónsul llamado Egeas. Resultó que Egeas con gesto irónico le preguntó si era Andrés el predicador de una secta; a lo que el santo varón le contestó, entre otras cosas, que los ídolos a los que los romanos adoran no son más que demonios que quieren apartar a los cristianos del Hijo de Dios. Tras estas y otras muchas más palabras que duró la conversación, Egeas terminó por enojarse desmesuradamente hasta mandar a encarcelar a San Andrés. Al día siguiente, de nuevo, Egeas y Andrés se emplazaron frente a frente; Egeas deseaba que Andrés instigara el sacrificio a los dioses, de lo contrario lo amenazó con crucificarle y muchas coacciones más. Andrés, dispuesto a padecer lo que fuera preciso, le añadió a Egeas que mientras más duro fuese su suplicio mejor se encontraría con su Señor. A partir de aquí Andrés comenzó a ser martirizado de manera similar a como lo hicieron con Jesús; con los azotes y atados de pies y manos a una cruz en aspa pero no lo clavaron para que su muerte se prolongara durante más largo tiempo. Mientras tanto, Egeas estaba padeciendo las amenazas de la multitud que se agolpaba en el lugar, y por ello se acercó a San Andrés, pero el santo le dijo que no intentase bajarle de la cruz porque ya era tarde para rectificar la culpa. Y así fue como murió San Andrés⁴⁷³.

La motivación particular por la que se encuentran aquí estos santos constituye uno de los retos más difíciles a la hora de poder extraer un argumento convincente a la hora de proponer la lectura del programa iconográfico de Flores. Como hipótesis, puede justificarse la presencia de estos santos alegando que San José y Santa Catalina de Alejandría aluden a dos antiguas ermitas de Álora hoy desaparecidas; la primera datada en el siglo XVI⁴⁷⁴ y la segunda edificada sobre los restos de una mezquita, no la principal, hacia finales del XV. Mientras que, por otra parte, San Andrés y Santa Bárbara posiblemente harán lo propio haciendo mención a dos desconocidos personajes que podrían ser protectores del convento⁴⁷⁵ e incluso también pujaríamos por decir que los rostros de estos ignorados personajes pudiesen encontrarse reflejados en los de los santos⁴⁷⁶. Como nota a añadir debe afirmarse, asimismo, que los identificados como titulares de las antiguas ermitas forman una diagonal al mismo tiempo que también lo

⁴⁷³ *Ibidem*, pp. 29-37

⁴⁷⁴ CAFFARENA, A., *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷⁵ Agradezco al Dr. Sánchez López.

⁴⁷⁶ Agradezco a Cristóbal Márquez.

hacen los que representan a estos distinguidos personajes; ambas diagonales conforman una cruz en aspa. De entre los protectores del convento debe destacar a Bárbara Cornejo y a su sobrina Catalina Álvarez Cornejo, distinguidas damas de alta alcurnia en la Villa de Álora. De la primera no se ha localizado relación con el convento; por lo contrario de su sobrina sí se conoce que encargó la asistencia a su entierro a la comunidad de Flores⁴⁷⁷.

Ambas señoras vivieron a principios del siglo XVIII, pudiendo asignarse a ellas la representación de las santas mujeres figuradas en los medallones. Ellas se muestran similares a como si estuvieran posando para un lienzo, por lo cual se las puede calificar de retratos a lo divino, o tipos de retratos generalmente femeninos desarrollados en la época de la Reforma Católica y el Barroco. En la Corte se instituyó la costumbre de pintar a las damas con aspecto y atributos de santas. Estas imágenes pictóricas se aplicaban con una mera intención devocional de la vida religiosa cotidianas como la que nos ocupa: Santa Catalina y Santa Bárbara. Todo coincide con el caso de Flores, porque esta creación plástica se identificó en su primer momento con la poesía, teniendo como uno de sus focos principales la vida conventual y especialmente la franciscana. En la mentalidad del siglo esta hibridación entre lo humano y lo divino fue a constituirse como una visión normal y cotidiana, asociando el mundo de la realidad, la ficción y lo sobrenatural con formas claras y naturales a su apariencia, que unidas al clima de devoción, proporcionan una gran elaboración a la literatura artística y ascética. Los talleres de los pintores tuvieron que atender la demanda de iglesias, monasterios y conventos, ya que ellos eran los poderosos y atraían a hermandades, cofradías y a nobles que costeaban y dotaban los templos con sus fundaciones de capillas, retablos y enterramientos. El mejor ejemplo de retrato "a lo divino", en el ámbito español, lo constituye, sin duda, Zurbarán con sus retratos de santas⁴⁷⁸.

Retomando el comentario arquitectónico, de nuevo el elemento geométrico que sirve de límite entre las pechinas y la bóveda es un círculo decorado con ménsulas de gran riqueza plástica (como la hojarasca de las pechinas), recubiertas de vegetación o querubines alternativamente, que dan paso a la bóveda semiesférica dispuesta en ocho

⁴⁷⁷ Manuscritos inéditos...

⁴⁷⁸ OROZCO, E., *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, pp. 173-178.

gajos con molduras que sobresalen en líneas rectas y curvas con pinturas de flores muy minúsculas. Igual sucede en el arco de medio punto y en la caja de la pilastra, sin olvidar el conjunto de ángeles elevando emblemas marianos de la “Letanías Lauretanas” o invocaciones a María, que fueron compuestas hacia el año 1500, y extraídas en su mayor parte, del *Eclesiastés*, el *Eclesiástico*, el *Cantar de los Cantares* y el *Libro de la Sabiduría*⁴⁷⁹. Aquí poseen las letanías de:

Sol; *Electa ut sol*.

Palmera; *Quasi palma exaltata sum*.

Rosal; *Platatio rosae*.

Ciudad; *Civitas Dei*.

Luna; *Pulchra ut luna*.

Ciprés; *Quasi cypressus in Monte Sion*

Torre; *Turris Davis cum propugnaculis*

Lirio; *Sicut lilium inter spinas*⁴⁸⁰.

Los gajos están divididos mediante nervios con pinturas de guirnaldas de flores que finalizan en una Estrella de cuyo centro nace una pequeña cúpula, donde se repite en numerosas ocasiones la M de María. La Estrella (*Stella maris*) desde la Edad Media también ha sido símbolo mariano, en su calidad de anunciadora y dadora de la luz purísima de Cristo, Sol de Justicia y Sol de Salud.

Este esquema forma un verdadero programa iconográfico mariano al alegorizar en reiteradas ocasiones la imagen de la Virgen María mediante las letanías e igualmente lo hace al emplear un indeterminado número de veces las flores que hacen mención acerca de la advocación a la que se dedica el templo; de hecho así se reseña en las flores encadenadas del arco y de las pilastras, y en las guirnaldas de los nervios y los ramilletes de flores de la bóveda. Pero otro aspecto referente a las flores se tiene en el entablamento en las que cabezas de querubines, en forma de ménsulas, sostienen cestos

⁴⁷⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., op. cit., pp. 207-214. ESTEBAN LORENTE, F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Editorial Istmo, 1990, p. 215.

⁴⁸⁰ *Idem*.

de flores, cosa que a la par llevan a efecto una pareja de angelotes que hay en los lados de la Epístola y del Evangelio, que pregonan las alabanzas de María⁴⁸¹.

En la misma prolongación de la nave también puede contemplarse un camarín lateral de planta octogonal que se abre en el lado de la Epístola. De los lados de este penden arquillos ciegos geminados, debajo de los cuales son destacables los relieves de motivos vegetales. Las pilastras cajeadas con líneas verticales enrolladas en el cajo están coronadas por capiteles de finos acantos marcando los laterales del camarín. Todo esto sirve de apoyo a la reducida cúpula de corte bulboso a través de la cual van elevándose placas de flores y rocallas⁴⁸².



84. Detalle de Letanía de la palmera de la bóveda del crucero

La titularidad del camarín lateral ha estado repartida por numerosos santos aunque en su origen se hizo para San Antonio de Padua, santo de la hagiografía

⁴⁸¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía y presencia...".

⁴⁸² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Ibidem*, p. 395.

franciscana. Y frente a esta capilla se localiza otro altar que, originariamente, se reservó a la Virgen del Carmen aunque en la actualidad se sitúa a San Francisco de Asís, haciendo honor a la presencia y pervivencia de la orden religiosa que fundó aquel convento a finales del siglo XVI. La ubicación de ambos santos en sus altares correspondientes se conoce por documentos existentes en el Archivo Histórico Nacional, concerniente a uno de los Capítulos provinciales que se celebraron en Marchena en 1800, en el cual se hace mención a haberse tapiado una puerta que estaba a la entrada del camarín de San Antonio, quedando así restringida la entrada a cualquier persona ajena que tuviera intenciones de robar en el convento, ya que esta puerta daba a un espacio de aspecto bucólico y no puede ser otra que esta estructura exenta. El otro camarín es el de la Virgen de Flores. Y, por lo concerniente al Altar de la Virgen del Carmen, en este mismo capítulo se indica que se la colocó en un retablo refinado en sustitución del que poseía de yeso⁴⁸³. Este retablo luego será mencionado por un viajero romántico a finales del siglo XIX.

6.3.3.5. Presbiterio

Un arco triunfal con las mismas características que el anterior, tanto en decoración como en trazo, es el encargado de dar paso al Altar Mayor compuesto por planta semicircular y por una cubierta de cuarto de esfera. Un par de pilastras cajeadas en la que motivos frutales de limones, peras y uvas, encadenados recorren su fuste para culminar en capiteles de acanto superpuestos por ménsulas de acantos que sirven de aguante a los nervios con los mismos motivos pictóricos. Si dos es el número de nervios que dividen la bóveda, tres son los gajos que la componen. Los gajos laterales contienen molduras en forma de lunetos que albergan el de la derecha un ventanal ovalado cercado por jarrones de flores, mientras en el de la izquierda el ventanal se convierte en algo estrictamente pictórico. Del mismo carácter es el luneto central, compuesto por dos ángeles que custodian el anagrama de María, el de la M entrelazada formada por una hilera de flores y rematada por una corona. Entre los nervios surge una estrella partida que sirve de base a un óvalo con el mismo anagrama, pero esta vez en relieve. En este

⁴⁸³ GARCÍA SÁNCHEZ, F., *La Encarnación de Álor. Siglo XVII*, Álor, Ayuntamiento de Álor, 2003, pp. 176-177.

cuarto de esfera se siguen repitiendo los mismos ramilletes de flores, pero esta vez de forma más dispersa.



85. Heráldica dominica del Altar Mayor

Dentro de las alegorías marianas, una de las que obtuvo más éxito en la práctica pastoral fue la comparación de María con una nave; no es de extrañar que el *Mariale sive de laudibus Virginis Mariae*, publicado en 1493 dé sobradas razones por las cuales la figura de la “nave” referida al paso del cristiano por la vida conlleve la idea de cobijo en el riesgo. Según Santiago Sebastián este matiz puede observarse en un grabado de Scheffler; la Nave de la Iglesia no naufraga porque en su mástil está Cristo, la ilumina el Espíritu Santo, y la Virgen la lleva al puerto de Salvación, donde brilla una estrella con el nombre de MARÍA, sobre un arco triunfal⁴⁸⁴. Esta alocución simbólica contenida en el grabado puede transferirse perfectamente al templo de Flores, por coincidir la Nave de la Iglesia, el arco del triunfo que da paso al presbiterio y, en nuestro caso, los rayos de una estrella partida, no completa, que en un óvalo guarda el anagrama de María.

En los extremos del presbiterio y simétricamente con respecto al centro se constatan unas muestras pictóricas que parten de roleos de acantos y se agregan a otros en forma horizontal y, estos a su vez, se engarzan a dos jarrones de flores con un mascarón central que dan paso a algo que recuerda a un friso en el que descansan dos animales que custodian los símbolos franciscanos y dominicos. En el extremo derecho, los animales que escoltan el símbolo franciscano de la Estigmatización son los corderos con una rosa en la boca. El cordero y la rosa simbolizan la figura de Cristo y en la orden franciscana también hacen referencia a las similitudes que Cristo y San Francisco tienen en común (llagas,...). En el izquierdo, al símbolo dominico lo flanquean dos perros con manchas que llevan antorchas en la boca, pues Santo Domingo siempre aparece acompañado por un perro con manchas, alusivo al término dominico *Domini canis*: el perro del Señor⁴⁸⁵.

Toda esta muestra pictórica está regida por una composición en forma de triángulo equilátero, que tiene como base una línea y como vértices los roleos de acanto en los extremos y en superior los símbolos, en un extremo, el franciscano y, en el otro, el dominico, ambos en forma de círculos enmarcados por cordones; el cordón

⁴⁸⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.*, p. 211.

⁴⁸⁵ Agradezco al Dr. Sánchez López.

franciscano. La inclusión de los emblemas dominicos en una iglesia franciscana se debe, como es sabido, a la amistad tan grande que se profesaron San Francisco y Santo Domingo. Esta es la causa por la que en cualquier iglesia franciscana se encuentran ambos emblemas, al igual que se hallarán en iglesias dominicas.



86. Blasón franciscano del Altar Mayor

Esta relación de amor-odio entre ambas órdenes no impidió que una y otra obedeciesen a la costumbre de ubicar en sus retablos y altares mayores las imágenes de los dos fundadores contemporáneos, intercambio de predicadores y hermanos menores en sus respectivas festividades y exhibición pública de los escudos de las mismas en lugares primordiales. Así sucede en este caso, al confrontarse el blasón de la Orden de Predicadores presidido por la cruz albinegra de los Guzmanes con el emblema seráfico del brazo de Cristo cruzado con el de San Francisco. Este último jeroglífico había sido ideado, al parecer, por Bartolomé de Pisa para expresar la “Conformidad” entre el Salvador y su más fiel imitador, considerado ya en vida el *Signifer* y *Alter Christus*, por haber recibido en su propio cuerpo la impresión de las Cinco Llagas, a raíz de la Estigmatización en el Monte Auvernia, acaecida en 1224. En el Santuario de Flores la heráldica se refuerza simbólicamente gracias a la presencia de los antedichos animales que actúan como inequívocos *alter-ego* de los fundadores. El perro moteado que esgrime una antorcha en su boca y el cordero que sujeta rosas en su hocico, dádivas de Santo Domingo y San Francisco, respectivamente. De una parte, el can recuerda la visión de la Beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo, cuando estando encinta del mismo, tuvo un extraño sueño donde se veía a sí misma dando a luz un perro blanco y negro que asiendo una tea la dirigía al orbe. Ello no significaba otra cosa que la misión que el vástago de los Guzmán habría de desempeñar en el futuro al instituir la Orden llamada a “purificar” la fe y a iluminar el mundo como guardianes de la ortodoxia y la ciencia teológica. Por otro lado, el cordero evoca la mansedumbre y humildad sin límites de aquel que había sido considerado en todo semejante a Cristo o *Alter Christus*, y se hubiese proclamado instrumento de la paz y juglar del amor de Dios hacia todas las criaturas de la Naturaleza⁴⁸⁶.

En Áloria podían hallarse estos emblemas y representaciones de fundadores, en dos lugares ya desaparecidos. El primero en el retablo de la Virgen del Rosario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación. La Virgen del Rosario por excelencia será la más defendida y emblemática advocación mariana de los Predicadores; de hecho es reglamentario que aparezca un emblema o representación del mismo: la talla de la Virgen estaba acompañada por otra de Santo Domingo pero en el remate del retablo del altar se “enfrentaban” Santo Domingo y San Francisco. Y el

⁴⁸⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ J. A., “Iconografía y presencia...”

segundo, afluía en el presbiterio de la iglesia del Beaterio de la Purísima Concepción, en la que la heráldica de las Cinco Llagas y la cruz albinegra, conformaban parte de su discurso iconográfico.



87. Capitel del presbiterio y prolongación de la nave, inspirados en el tratado de Giacomo Vignola

En el centro del altar mayor se abre el camarín de la Virgen de Flores y en todo el espacio circundante la decoración plástica brilla por su ausencia, cosa que no parece muy lógica si se rememora todo lo antes citado. Ciertamente es algo absurdo, porque siguiendo las imágenes que proporcionan una fotografía⁴⁸⁷ anterior a la Guerra Civil dan respuesta a lo ilógico de la cuestión, afirmando que en todo este espacio abundaba

⁴⁸⁷ Cristóbal Márquez nos cedió esta fotografía procedente del Archivo Díaz de Escovar.

excesivamente la plasticidad pictórica de acantos, roleos, rocallas,... y en el centro de todo este entramado, aparece una cruz florenzada o floronada cuyos travesaños rematan en flores que hacen mención a la advocación del Santuario. Esta cruz florenzada forma una diagonal con el símbolo de la Estigmatización, enmarcado en una cartela, que encontramos en el coro, localizado al otro extremo del santuario. La insistencia de este símbolo hace indicar que esta iglesia conventual estaba bajo el patronazgo de la orden franciscana, conocida como prototipo de pobreza sencillez y sosiego. Otro aspecto a destacar en esta imagen es el aparato ornamental en el que se haya inscrita la Virgen de Flores, pues al parecer, aquí presenta un trono muy similar al de la patrona de Málaga. La Virgen de Flores parece estar enmarcada en una aureola apocalíptica de rayos solares y con una inmensa corona en el extremo superior.

De nuevo, debe retomarse lo ya apuntado acerca de la traza de la iglesia del Beaterio. Se conoce que la ampliación de Flores es en el siglo XVIII, aunque en cuanto a fechas sólo conocemos la de 1736 de la espadaña y 1745 del camarín. Ambas estructuras arquitectónicas dan muestra de la finalización de las obras, la primera en el exterior y la segunda en el interior, ya que la construcción de esta última se acometería al final de las obras por lo laborioso y detallismo de las mismas, y es de suponer que todas las partes que ocuparon la ampliación debían de estar finalizadas o a falta de mínimos pormenores. Por ello se justifica que la traza del beaterio fuera tan semejante en planta arquitectónica porque, a pesar de la sencillez abanderada por los franciscanos, la ornamentación se presenta desmesuradamente en las yeserías de roleos y acantos y en los abundantes elementos pictóricos en arcos o muros, mientras que en el beaterio esta se advierte muy escuetamente. De hecho, los franciscanos debían dejar muy claramente demostrado que ellos eran la orden religiosa de más fuerte raigambre y arraigada religiosidad entre los pobladores de la villa de Álora. Ellos eran los que atraían a bienhechores para que fundaran capillas, enterraran a sus muertos, hicieran importantes donaciones y recogieran limosna para la gran multitud de pobres que se les aglutinaba diariamente en las puertas del convento; razón por la cual, no estaban dispuestos a participar de esos bienes con otra comunidad religiosa.

Semejante sospecha queda demostrada por vía cronológica a causa de que desde 1719 que toman los hábitos la hermanas, en 1746 se compraron terrenos para el

convento. En las fechas de 1797, 1798 y 1799 se detectan cobros para la fábrica de la Orden Tercera de San Francisco⁴⁸⁸ y no fue hasta final de siglo cuando se terminaron las obras de la iglesia con el establecimiento de la Orden Tercera en Álora el 13 de junio de 1799⁴⁸⁹. El obispado, el cabildo y los beneficiados habrían vaciado sus arcas costeando las obras de Flores y para aminorar gastos decidirían reservarse sus fondos monetarios restantes, copiando el proyecto arquitectónico de Flores en la Purísima Concepción. Acto seguido a la fundación, en el año 1720 el Concejo de la Villa recibe un escrito en el que los Hermanos Menores muestran su descontento ante el Cabildo por haber dado permiso a la fundación del Beaterio alegando no mantener promesas cumplidas para con el convento de Flores, según lo prescrito en ciertas bulas apostólicas⁴⁹⁰.

6.3.3.6. Camarín

El camarín de la Virgen de Flores incrementa el eje direccional hacia la propia imagen. Será este lugar, evidentemente manifiesto, el que contribuya como punto de máxima tensión de todo el espacio religioso, el que guía en el caminar hacia el destino a seguir, ayudados por la exuberante luz que en un pasado fue natural para ser en un presente artificial.

Como previamente hemos mencionado, el camarín se abre desde el altar mayor. No obstante, su entrada se produce por una puerta situada bajo la muestra pictórica que alberga el emblema franciscano. Nada más pasar su umbral se topa a la izquierda con el indicio de una entrada con arco de medio punto que se halla totalmente sellada. Es bien sabido que tras esta pared descansan los restos de frailes que moraban en este convento. Según personas conocedoras de esta estancia, la entrada se hacía bajando un par de peldaños que conducían a una cripta con planta cuadrada, cubierta con una bóveda. Pero continuando con lo anterior, para acceder al camarín se suben unas escaleras que conducen hasta el mencionado lugar, que, finalmente, consta de un octágono inscrito en

⁴⁸⁸ (A)rchivo (C)atedral de (M)álaga, Tributaciones. Leg. 215, pieza 5. Agradezco a Salvador David Pérez.

⁴⁸⁹ Manuscritos inéditos...

⁴⁹⁰ SÁNCHEZ GARCÍA, F., *op. cit.*

un círculo. Según corresponde al aposento de la Virgen, se trata de un sitio en el que la opulencia decorativa abunda desmesuradamente.

Para los inicios de los camarines debe recordarse que las imágenes de la Virgen empezaron a contar con una, como cámara celestial, con la finalidad de que los fieles pudiesen tocarlas, besarlas y rezarles con recogimiento. El camarín es el sucesor de la cripta subterránea destinada a guardar el sepulcro o reliquia de un santo. La cripta facilitaba el acceso de los fieles para ponerse en contacto con el sagrado simulacro y venerar el sepulcro. Luego, el camarín es como una cripta pero elevada, y comunicada con el resto del templo por medio de una ventana o balcón. Por ello, la finalidad del camarín es muy semejante a la de la cripta; la gran afluencia de devotos que acudían a adorar al sepulcro se sustituye, en este caso, con los devotos que veneran a la imagen. Los camarines más fastuosos y complejos corresponden a la época barroca, en la que se continúan los elementos suntuosos en las escaleras y dependencias secundarias⁴⁹¹.



88. Bóveda del camarín de la Virgen de Flores

⁴⁹¹ TRENS, M., *op. cit.*, p. 686. CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Camarines y capillas callejeras en la arquitectura barroca malagueña", en CAMPOS Y LÓPEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (Coor.), *Religiosidad popular en España, Actas del Simposium*, 1997, vol. 2, pp. 329-350.

Ante estas circunstancias el camarín de la Virgen de Flores se levanta como un verdadero trono, en el que salen a relucir todos los recursos artísticos del Barroco con columnas corintias de fuste estriado que se adosan a la pared, delimitando así los ocho lados de la figura. Superior a los capiteles, unas placas de vegetación ornamentan el entablamento. Entre las columnas se disponen molduras mixtilíneas que, según Rosario Camacho, podrían estar pensadas para colocar pinturas aunque lo que contienen son espejos⁴⁹². El significado del Espejo es considerado como otro atributo más de la Virgen dentro de las Letanías por la causa de que el rayo solar no sufre daño en el espejo al reflejarse; de la misma forma que Cristo nació sin lesionar la virginidad de María.

“Es el resplandor de la luz eterna, el espejo sin mancha del actuar de Dios”⁴⁹³

En el bajo de las molduras se refugian mascarones mientras que en el remate lo hacen querubines; ambos superpuestos sobre hojarascas algo policromadas. Limítrofe con la bóveda se produce una alternancia entre ménsulas de hojarasca y el mismo motivo con pinturas florales en el centro. En el círculo que soporta la bóveda se repiten querubines polícromos.

La cubierta semiesférica con ocho gajos se divide por una serie de nervios adornados por placas de guirnaldas compuestas cada una de ellas por una piña, un girasol, unas granadas y una prolongada vegetación hasta el final aunque a mitad de camino se encadena a otras de forma entramada existentes en los segmentos de la bóveda que culminan en querubines. La piña representa la inmortalidad de María, el girasol la fidelidad de Ella hacia Dios y las granadas la fecundidad por haber engendrado al Redentor. Otros motivos decorativos que quedan por nombrar son unas molduras parecidas a las de abajo, que contienen cartelas con los emblemas marianos de las Letanías, cinco de las cuales ya aparecen en la otra bóveda como son: Torre, Palmera, Sol, Luna y Ciprés, sin embargo, las que enumeramos a continuación no lo están:

Fuente; *Fons hortorum*.

⁴⁹² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, op. cit. p. 393.

⁴⁹³ Libro de Sabiduría, 7, 26.

Pozo; *Puteus aquarum viventium*.

Cedro; *Cedrus exaltata*⁴⁹⁴.

Camarines con similar iconografía los encontramos por toda la geografía española, aunque en el caso de Málaga el referente para todos los construidos con posterioridad va a ser el camarín de la Virgen de la Victoria de 1700, en la iglesia conventual de la orden de los Mínimos. En este camarín los simbolismos se interpretan epigráficamente: en cuatro grandes cornucopias se escribe que María es espejo de serafines, espejo limpísimo, sin mancha y sin lunar. Otros cuatro comentan otros símbolos y dicen que María es torre fortísima, templo de glorificación, ciudad del gran rey y fuente de aguas vivas. Todo el ornato está plagado de otros signos marianos: el sol y la luna, la flor y la vara, fuente y jardín. Además existe otra gran cantidad de simbología como: ángeles, anagramas, frutas, conchas, cuernos, hileras de espejos, estrellas, granadas, mazorcas, y grandes vainas de guisantes, todo con los granos apretados, etc⁴⁹⁵. ”



89. Detalle de Letanía del pozo en el camarín

⁴⁹⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.*, pp.207-214. ESTEBAN LORENTE, F., *op. cit.*, p. 215

⁴⁹⁵ TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *Informes Históricos-Artísticos de Málaga*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Obra Cultural, 1974, vol. I, pp. 103-104. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria nº 8, 1986, pp. 1-33.

Gracias a una inscripción rodeada de una cartela, con un mascarón y una corona llena de flores, en la que se lee, “COSTEO ESTA OBRA A DEBON D. JOSÉ MEDINA. 1745”, se puede asegurar la fecha de realización.



90. Inscripción con mascarón del camarín, 1745

Con respecto al referido donante, tenemos a José Díez de Medina, quien fue Escribano Público Numerario y de Cabildo de la Villa de Álora en la primera mitad del siglo XVIII. Era de procedencia hidalga y fue una persona importante en la Álora de su

tiempo por la posición social que ocupaba. Es posible que pueda identificarse en esta eminente persona el presunto donante de la obra del camarín⁴⁹⁶.

En definitiva, este conjunto de la cabecera compuesto por la superposición de la cripta y el camarín no hace sino remitir a la representación mística de la vida ascética. La cripta con planta cuadrada, figura que simboliza un nivel terrestre, es un lugar escondido privado de toda claridad donde se recomendaba hacer meditaciones sobre la muerte; esta sería la Vía Purgativa. La escalera que conduce al camarín se identifica en la Vía Iluminativa y, por último, el camarín de planta octogonal inscrita en un círculo, figura que evoca la eternidad, el cielo, es un lugar plagado de luz y de una blanca y abundante decoración; sería la Vía Unitiva.

Este ascenso mediante las tres etapas; la de la progresiva purificación (vía putativa), la de la iluminación (vía iluminativa) y la de la vía unitiva comportan la práctica de unos ejercicios indispensables y comunes a las tres vías: la meditación, la oración y la contemplación. A ellas acompañan la práctica de determinadas virtudes como la humildad, y de ejercicios minuciosamente especificados, como el examen de conciencia, la mortificación, la reforma de vida, arrepentimiento de los pecados en la vía purgativa, la imitación de Cristo, la práctica de los consejos evangélicos y la devoción a la Virgen, en la vía iluminativa, y el ejercicio del amor, la adoración como forma peculiar de oración, la devoción, la vida eucarística y la contemplación en sus formas más perfectas en la vía unitiva⁴⁹⁷.

El conjunto cripta-camarín de Álora y su argumento de vida ascética tiene un claro antecedente, y así se vuelve a mencionar los rasgos analógicos, con el Santuario de la Victoria de Málaga, en el cual se superponen en altura cripta, sacristía y camarín. En el nivel más bajo se encuentra el panteón de los condes de Buenavista con planta cuadrada (nivel terrestre) que representa la Vía Purgativa, la escalera sería la Vía Iluminativa y el camarín de planta octogonal (Paraíso) se consideraría la Vía Unitiva. La

⁴⁹⁶ Agradezco a Alejandro Rosas.

⁴⁹⁷ Agradezco a Francisco Sánchez, franciscano y Vicario parroquial de Álora, haberme facilitado este documento de las *Etapas del Itinerario hacia Dios* de San Buenaventura.

Victoria tiene como rasgo distintivo que en el camarín-torre, se incluye bajo el camarín la sacristía que repite la estructura de la cripta⁴⁹⁸.

Sobre la primitiva torre-campanario se construyó en el siglo XVIII, o más concretamente en 1736, la majestuosa espadaña dividida en tres cuerpos; el primero de los cuales ocupa dos arcos de medio punto entre pilastras con pináculos en los extremos. En el segundo cuerpo se repite la misma estructura aunque ya ha decrecido en anchura y en número de arcos. Y el tercero lo constituye un pequeño frontón con formas curvas.

6.3.3.7. Pinturas murales del exterior del Santuario

Desde el año 1996/2003, y desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, se llevaron a cabo dos Proyectos de Investigación I + D cuya línea temática es la de: “La arquitectura pintada de Málaga y Melilla. Siglos XVI – XX” y “Pintura mural y Patrimonio Histórico en Málaga y Melilla: Configuración urbana e imagen simbólica” dirigidos ambos por la Dra. Rosario Camacho Martínez. A raíz de esta investigación se elaboró un inventario de todos los puntos en los que aparecen pinturas murales en elementos arquitectónicos. Cada lugar emblemático ha sido investigado y descrito con minuciosidad ya sea de la propia ciudad como del resto de la provincia.

En la ciudad de Málaga, la arquitectura pintada invade tanto iglesias como palacios o casas señoriales, mientras que en las localidades de la provincia es más usual localizarlo en las iglesias. Ejemplos de ello son los de Antequera, Cártama y ahora Álora. El caso de Antequera es destacable a causa de las pinturas que se reparten por el claustro del convento franciscano de la Magdalena⁴⁹⁹, el de Cártama por las representaciones aparecidas en la fachada de la ermita de la Virgen de los Remedios, aludiendo a los Trinitarios y el caso de Álora con este santuario que nos sirve de protagonista.

⁴⁹⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., “La emblemática y la mística...”.

⁴⁹⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Patrimonio pictórico. El claustro del convento de la Magdalena”, *Boletín de Arte* nº 20, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 471-489.

La antigua iglesia conventual franciscana de la Virgen de Flores de Álora nunca estuvo encalada por la profilaxis en este sentido que se difundió por toda España, excepción hecha de la fachada principal. Así pues, este hecho ha traído como consecuencia el progresivo deterioro de las pinturas murales, expuestas en todo momento a las agresiones externas⁵⁰⁰, aunque en última instancia se hayan conservado perfectamente las incisiones.

El tema central que exponemos a continuación, lo componen las pinturas murales, aunque también se tocará la recuperación que la Escuela Taller llevó a cabo. No obstante, tampoco debe olvidarse la repercusión social que esta restauración causó en los habitantes de la localidad. Los vecinos de Álora estaban acostumbrados a ver a la iglesia con la fachada blanqueada y el resto en color de la piedra. Nunca antes, ningún erudito local o historiador había mencionado nada de ello aunque en fotografías antiguas, como las del Archivo Temboury, se distinguen sutilmente los diseños que se despliegan a lo largo de sus antiguos muros. Por ello, los naturales de la localidad sintieron que aquellas pinturas no eran reales y que habían surgido de la invención, sin ni siquiera imaginar que en el siglo XVIII lo usual era que la arquitectura se pintase y que no se dejara sin decorar en su exterior. Si bien, a las localidades antes identificadas hay que sumarles el mejor ejemplo de arquitectura pintada, la propia ciudad de Málaga. En la anterior centuria la pintura mural se esparcía por toda la capital; lo mismo se encontraba en calles principales por la alta condición social de sus oriundos, que por barrios señeros provocando una espectacularidad en su entramado urbano. Son dignos de mención el barrio Alto, la Victoria, Perchel y Trinidad⁵⁰¹.

El Santuario de Flores constituye uno más de esos signos que se hallan repartidos por toda la geografía malagueña. Un signo que posibilita un lenguaje de temática religiosa por todo el territorio provincial⁵⁰². Pero en las pinturas murales del

⁵⁰⁰ GALLEGO ROCA, F.J., *Revestimiento y color en la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 201. Con el encalado se conservan mejor las pinturas.

⁵⁰¹ ASENJO RUBIO, E., “El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga”, *Boletín de Arte* nº 21, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 131-148.

⁵⁰² CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E., “Territorio de signos y lenguajes de la ciudad de Málaga: la pintura mural”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Andalucía* nº 34, Sevilla, Consejería de Cultura, 2001. www.iaph/juntadeandalucia.es.

propio bien inmueble, también hay una serie de detalles significativos que componen un lenguaje inmerso dentro del discurso iconográfico que centraliza el argumento mediante la alusión de símbolos marianos y de la orden franciscana.

El exterior del Santuario de Flores se configura mediante una serie de conjuntos de pintura incisa que adornan toda la superficie del templo, aunque donde se aglutinan las más interesantes, son en los laterales de las cubiertas de la bóveda central y en la del camarín. Las pinturas se caracterizan por la variedad de dibujos, a la vez que también se repiten en todo momento hileras que simulan diseños de ladrillos vistos que alternan con grandes paños del color del mortero de cal. Los colores utilizados para estas pinturas son en la mayor parte el rojo y el amarillo, y en una mínima parte el azul. Dichos colores son de tradición morisca, aunque no debe olvidarse que estas tonalidades eran las utilizadas en los edificios de la Antigüedad Clásica⁵⁰³.

La técnica utilizada para las pinturas murales se hace a partir de incisiones que forman unos dibujos coloreados. La incisión se traza con un objeto punzante de metal con el que se perfilan los diseños, no sin antes proceder de la siguiente manera: se toma el mortero de cal y sobre la superficie de esta se proyectan unas plantillas de las que se bosquejan los motivos elegidos, para luego pasar a practicar la incisión y darle color en el interior de los dibujos perfilados⁵⁰⁴. El templo en su mayor apogeo estaría inmerso en el cromatismo de estos dibujos coloreados que se verían a gran distancia acogidos de caracteres elegantes y admirables, mostrándose como un elemento arquitectónico coloreado y característico, sin lugar a dudas, de la ruralidad malagueña⁵⁰⁵ si se tiene presente el espacio agrícola que lo rodea.

El aspecto exterior del templo presenta una composición de espacios que se expresan en superficie, con unos volúmenes bien definidos que van derivando a partir de la nave de la iglesia. A lo largo de todo el costado Oeste, que mira al Monte Hacho, se mantiene anexo la nueva construcción del antiguo convento de la Orden Franciscana.

⁵⁰³ GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Madrid, 1ª ed., Ministerio de Cultura, 1993, pp.15-20.

⁵⁰⁴ VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestro tiempos (Antología)*, (Estudio, selección y traducción de M. T. MÉNDEZ BAIGES y J. M. MONTIJANO GARCÍA), Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 121.

⁵⁰⁵ MONTIJANO GARCÍA, J. M., "El color en la arquitectura agrícola malagueña", *Boletín de Arte* nº 20, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 493-523.

En el lado Este y con vistas al río Guadalhorce, se despliegan sucesivos espacios intercalados por los muros de la nave y estos son los que a continuación se enuncian: los cuerpos del alzado que culminan en la espadaña, la capilla lateral con cubierta a cuatro aguas junto a la cual surge un reducido espacio que se trata del camarín lateral.

La zona Sur no es otra que la fachada principal con cubierta de un solo hastial. En el sector Norte se le adosa a la nave el camarín de la Virgen que, visto desde el ala Este, lo componen dos cuerpos, de los que el superior decrece en ancho con respecto al inferior. Esta sensación se produce por medio de una techumbre de un solo hastial que es el espacio que aloja la escalera que conduce al camarín, cuyo techo es a cuatro aguas rematada con bola de coronamiento⁵⁰⁶ en cerámica vidriada de color verde. Las mismas particularidades las tiene la cubierta de la bóveda que surge sobre el tejado a dos aguas de la nave y casi a la altura de la cabecera.

Una vez descritos y localizados los diferentes volúmenes que se adosan a la nave de la iglesia se presentará la serie de pinturas incisas que han logrado recuperarse, y las que aún se conservan, aunque en mal estado o perdido en la totalidad de sus formas, pero que se pueden obtener tal y como serían en su origen, si en un futuro se llevara a cabo una pertinente restauración.

En cuanto al bloque de las pinturas incisas que se han rescatado⁵⁰⁷, cabe destacar la fachada principal, la espadaña con los cuerpos inferiores pertenecientes a la primitiva torre-campanario y el muro de la nave que une a ambas mediante una crujía. La fachada principal y un remate triangular sobre el hastial de la cubierta se encontraban blanqueados, a excepción de las pilastras y el triángulo del frontón que se mantuvieron durante años en piedra. Cuando dieron comienzo los trabajos de recuperación se eliminó la cal y aparecieron las pinturas que no eran más que seis hileras de dos filas de ladrillos vistos de color rojo que se interfieren a lo largo de toda la fachada, con zonas lisas de mortero de cal que dan un color beige, y en las esquinas simulaba grandes sillares dispuestos a soga y tizón, sirviéndose estos últimos con revoco a rasqueta⁵⁰⁸. Pero en lo

⁵⁰⁶ MEYER, F. S., *Manual de ornamentación*, Barcelona, ed. G. Gili, 1976, p. 226.

⁵⁰⁷ Recuperación con la Escuela Taller Iluro IV (1996 – 1998).

⁵⁰⁸ GÁRATE ROJAS, I., *op. cit.*, pp.148- 149. Esta técnica es utilizada en este caso como elemento decorativo cada vez que se describan simulación de sillares en las esquinas.

que se refiere a las pilastras y frontón triangular que rodeaban la puerta de acceso al templo quedó totalmente descubierta la piedra que la conforma. En el triángulo insertado sobre el hastial de la fachada, apareció una estrella de cuatro puntas en blanco, enmarcada en un círculo de color rojo.

El muro lateral que conduce a la base de la espadaña está decorada de igual forma que la fachada principal: hiladas de ladrillos, paños de mortero de cal y simulación de sillares.



91. Espadaña del Santuario de Flores, 1736

La estructura arquitectónica de la primitiva torre-campanario y la espadaña que la corona están revestidos de una ornamentación muy parecida a la anteriormente

descrita, pero en este momento empiezan a aparecer atavíos decorativos que se reparten por los cuerpos de torre inicial y los de la espadaña. Antes de pasar a la superposición de cuerpos, la base de la misma simula un enorme cubo de piedra que adquiere el color de la misma. En el primer, segundo y tercer cuerpo la organización es totalmente idéntica, al tratarse de una composición a base de grandes segmentos de ladrillo visto de color rojo que se sitúan en las esquinas, mientras que en el centro se incorporan nuevamente lienzos de mortero de cal en la que se interponen hiladas de ladrillos vistos. Lo que diferencia la disposición de estos tres cuerpos son elementos ornamentales que se le articulan, ya sean en vanos como en pinturas. En el primer cuerpo no hay ninguna señal decorativa. Sin embargo, en el superior a éste, aparecen unos vanos que no son más que una ventana en el lateral Sur y en el Este un balcón. Ambos muestran unos círculos amarillos que se alinean sobre sus dinteles. Por lo que respecta al tercer cuerpo, en los laterales tan sólo aparece en el del sector Norte un vano ciego rodeado por ladrillos vistos y ésta a su vez por unas formas parecidas a menudas hojas de laurel de color amarillo. En el frontal de segundo cuerpo, aparte de un ventanal rodeado de ladrillos, también afloran en los paños de mortero dos círculos dispuestos totalmente simétricos, que en su interior dibujan, alternando los colores rojo y blanco mediante arcos de círculo⁵⁰⁹, en un diseño similar a cruces esvásticas. En el espacio superior se representa otra circunferencia que cae hacia el centro de las dos anteriores, y representa un dibujo, también en arcos de igual alternancia de colores, pero en este caso la grafía la crea una estrella de seis puntas de interior blanco y fondo del círculo en rojo que lo rodea una línea de cinta en zigzag⁵¹⁰. Sobre este, en los límites entre la construcción del primitivo campanario y la espadaña propiamente dicha, se sucede una línea en zigzag de color azul del que pende en su vértice una bola y en su interior un semicírculo, uno y otro de color rojo.

El color azul se ha incorporado en esta última instancia, y en la espadaña volverá a brotar muy escasamente, aunque será el color amarillo el que se agregue sobre todo, dándole color al ladrillo visto junto al rojo. Los dos primeros cuerpos de los que está compuesta la espadaña, tanto el lado Este como el Oeste, reúnen la alternancia de ambos colores en los ladrillos, sobre todo en las esquinas y en los arcos y pilastras donde se

⁵⁰⁹ MEYER, F. S., *op. cit.*, p. 10.

⁵¹⁰ *Idem.*

alojan las campanas, quedando todo lo demás inundado del mortero. También en ambas caras y sobre los arcos se aprecia un rótulo en la que se lee “AÑO DE 1736”, quedando cada una de estas palabras y la fecha inscritas en una elipse. En el segundo cuerpo se repite la misma estructura aunque ya ha decrecido en anchura y en número de arcos, y no aparece ninguna inscripción. Y, por último, en el tercero, el frontón que lo compone alterna ambos colores y en su interior cobija, en el costado Oeste, el anagrama de la M y la A entrelazadas, con una corona rematada en cruz y bordeado por una aureola de rayos, objeto que hace alusión a la advocación mariana del templo. Pero en el parte Este, lo que aparece en el interior es una sencilla cartela que acoge una cruz haciendo referencia a la orden a la que estaba sujeta el convento⁵¹¹.

Los tramos arquitectónicos que suceden a la primitiva torre-campanario coronada por la espadaña responden a un reducido trecho de la nave al que le sigue la superficie de la capilla lateral con cubierta a cuatro aguas y anexa a esta se sitúa el camarín lateral. De ello no queda ningún rastro de lo que hubiese en su origen, aunque lo que tiene de positivo es que viene a ser aquí donde se percibe con perfecta precisión la fábrica con la que está erigida todo el edificio, presentándose sin más el paramento repleto de mampostería y varias hiladas de ladrillos. Aunque ese espacio presente, podría transformar ese aspecto tan tosco y sin decorar, si en un futuro se contara con los medios adecuados para recobrar el estado original. Ello no sería complicado, pues teniendo presente lo que en él se contempla, se puede adivinar lo que en él habría y sería muy parecido a lo que antes se ha repetido hasta la saciedad en profusas ocasiones: alternancia de ladrillos vistos con paños de enlucido de mortero de cal y en las esquinas simulación de sillares a cara y canto.

Siguiendo la orientación de la iglesia hacía el Norte, van apareciendo las zonas más destacadas con exuberante decoración. Los testimonios de más interés en cuanto al

⁵¹¹Lo hasta ahora descrito es lo único que se ha recuperado. Fueron unos trabajos llevados a cabo bajo la dirección del arquitecto José Manuel Torcello durante la Escuela Taller. En aquellos años, las Escuelas Talleres no tenían la necesidad de elaborar memorias de fin de trabajo aunque este arquitecto la elaboró dejándola en su despacho cuando finalizó su contrato. La memoria de esos trabajos se ha trasapelado después de varias mudanzas en el lugar que ocupaban en dependencias del Ayuntamiento de Álora. Según las palabras de Torcello había gran cantidad de fotografías ordenadas, a medida que los trabajos progresaban e incluso él mismo creó plantillas para los dibujos. En definitiva, para este trabajo sólo se cuenta con lo que salta a la vista en la recuperación de las pinturas y con el testimonio de quién las restableció.

discurso iconográfico del interior van a quedar exteriorizados con un atractivo ornamento, ubicado en las caras superficiales que van a encontrarse en la cubierta de la bóveda central y en la cabecera de la iglesia, o más concretamente, en la del camarín. Dicho sea esto, porque lo que a continuación acontece en el muro de la nave, en el de la escalera y en el del camarín sigue la misma línea que los anteriores y tan sólo se le incorpora una novedad conjunta, que no es otra que una gruesa franja de color rojo bajo el voladizo del tejado que se desplaza hasta el muro trasero del camarín.

Otra particularidad que se le agrega al muro de la nave es la de la existencia de un gran ventanal, sobre el cual se percibe muy vagamente la presencia de incisiones que engalanaban la misma con los diseños de un frontón partido, ultimando sus formas curvas en volutas que, a ambos lados, vendrían marcados por pináculos rematados en bola, viéndose sólo uno de ellos.



92. Cubierta de la bóveda del crucero o prolongación de la nave con pintura incisa

Por lo que respecta al muro de la escalera y al del camarín, sin olvidar que lo que se está tratando en estos momentos son las segmentos inferiores. Lo único diferente es que en el muro del camarín manifiesta la existencia de tres vanos situados

asimétricamente con respecto al muro y dos de ellas están selladas. La situada en el inferior conectaba con la cripta de los monjes, la desplazada a la izquierda no está tapiada y es la que se encuentra en el descansillo de la escalera que asciende hacia el camarín, mientras que la superior, también cegada, desembocaba en el camarín originando en su interior un espacio de luz que lo asemejaba a un verdadero cielo. En los puntos circundantes a los vanos no se aprecian señas de incisiones, ni trazos de color. En cambio, puede imaginarse que constarían de ladrillos policromados ya que, desde el punto de vista arquitectónico, sí poseen ladrillos vistos en la parte superior de dos de los vanos.

Como ya se apuntó con anterioridad, los segmentos más destacados por sus trazos en el diseño de pintura incisa se descubren en las áreas superiores. A medida que se va acercando hacía el presbiterio, estas zonas se corresponden con la cubierta de la bóveda de la nave y la del camarín, partes que traducen su importancia interior también en el exterior, con la riqueza decorativa que las caracteriza a gran escala.

En la visión de conjunto, la cubierta de la bóveda de la nave presenta, en sus cuatro segmentos, los más delicados elementos estéticos que quedan plasmados sobre el mortero de cal que recubre toda la fábrica del edificio y que en este caso, también lo supone así. Partiendo desde el voladizo del tejado hasta el bajo del espacio volumétrico reseñado, se distinguen con toda perfección un entramado geométrico que llega a crear un verdadero *horror vacui* jugando con diversas tonalidades a base de azul, amarillo, blanco, rojo y beige. Uno de los paños de la cubierta, el del sector Oeste, puede verse cara a cara desde la última planta del claustro del antiguo convento. Gracias a ello se contempla con total puntualidad la pintura incisa.

Bajo el voladizo del tejado discurre una banda en la que se alternan un dibujo de bola de remate y un listel oblicuo, que va formando una especie de zigzag, con formas rectas, cóncavas y convexas. El adorno en zigzag parte desde una borla en la que no se define el color, asciende hasta perderse de vista hasta el vértice continuándose en la línea que, se supone, arranca de nuevo desde él hacía abajo. En su ascenso deja a la derecha un plano rojo que contrasta con el tono amarillo que rellena al trazo zigzagueante en todo su recorrido, mientras a su izquierda, y enmarcado por la línea

ascendente y descendente, aparece una simulación de bola de remate con forma de copa en color rojo y cerrada por una bola azul. Las partes vacías que quedan a ambos lados de la copa son de color beige por el mortero que las recubre.

Inferior a este diseño surge un filete recto con tonalidad blanca en el frontal, roja en la parte de abajo, y ha de suponerse, que por falta de visibilidad, que la superior sea roja, siendo estos colores acordes con la incisión en la cal de un trazo en zigzag que bajo el nervio acontece. A partir de aquí se extienden hacia abajo cuatro tipos de dibujos que, en su unión y multiplicación a lo largo del muro, dan lugar a un diseño puramente geométrico a base de círculos, dos arquetipos de cruces y una serpentina de líneas a base de formas rectas, cóncavas y convexas, iguales a las anteriormente reseñadas al aludir a la zona de arriba.



93. Detalle de la pintura incisa de la cubierta del crucero

La proliferación de estos perfiles ondulados, rellenos en su grueso de color rojo, con fondo beige por el mortero de cal y extendidos por toda la pared, dan como

resultado una visión de conjunto asemejada a multitud de rombos con lados dispuestos en las distintas formas antes mencionadas. Dichos rombos sirven de marco, por un lado, a una cruz aguzada⁵¹² de color amarillo rematada en bola en cada uno de sus extremos⁵¹³, y por otro, a una circunferencia amarilla que a su vez encierra una cruz griega en roja, y que posee la peculiaridad de contener en su centro un lóbulo o una flor de cuatro pétalos. Dentro del cuarto de círculo que surge de la inscripción de la cruz, se abre un pequeño cuarto del mismo que sería de color beige del mortero al igual que los fondos de los rombos. Por lo tanto, el afán de constante reproducción de los motivos del entramado geométrico deriva en la intención de cubrir toda la superficie, resultando finalmente un auténtico horror al vacío altamente delator de una denotada tradición de origen islámica⁵¹⁴. Al tiempo, el resultado de la simétrica composición recuerda al esquema decorativo utilizado en la llamada “Casa del Obispo” de Málaga⁵¹⁵.

En otra ocasión estas dos particulares cruces, parecen hacer alusión, a la orden que regentaba el antiguo convento, la cruz aguzada, y la griega con el lóbulo o flor en el centro, al nombre de la sagrada titular del templo.

Los cuatro lados de la pared de la cubierta de la bóveda del santuario presentan el entramado anteriormente descrito en todo su espacio, a excepción del borde de las esquinas, en las que aparecen unas pinturas incisas que simulan columnas⁵¹⁶ que constan de orden dórico, fuste liso y basa.

Por lo que concierne a estos muros no debe olvidarse que la conservación de los colores, a excepción de la columna, permite que en la actualidad puedan disfrutarse de las pinturas murales de diversas tonalidades colorísticas. Por desgracia, no ocurre lo mismo en las paredes de la cubierta del camarín. En ellas ha prevalecido tan sólo el

⁵¹² FATÁS, G. y BORRÁS, G. M., *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Editorial, Ediciones del Prado, Madrid, 1993, p. 268.

⁵¹³ Estas bolas al igual que otras que antes se indicaron no se conocen su color por no quedar de ello ni el más mínimo rastro, pero siguiendo una estética decorativa y teniendo presente la gama azul que tomaba la bola que coronaba la especie de simulación de copa, de bola de remate se cree objetivo dar por correcto que tomen esta coloración todas las que aparecen.

⁵¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., y ARCOS VON HAARTMAN, E., “La ermita de la Cruz del Barrio del Molinillo (capilla de la Piedad) y sus pinturas murales”, *Boletín de Arte* nº 21, 2000, pp. 79-104.

⁵¹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII”, *Boletín de Arte* nº 13-14, Málaga, Universidad de Málaga, 1992-93, pp. 143-170.

⁵¹⁶ No queda nada de color en ellas pero puede que el borde fuera rojo y el interior del color del mortero.

color rojo aunque perfectamente se conservan las incisiones que forman los dibujos y probablemente el amarillo también aparecería aquí.

En esta cubierta solamente se reseñarán el sector Este y el Norte, porque el Sur no existe al quedar embutido en la nave y el Oeste hace lo propio en su mayor parte con respecto al convento, del que sólo se vislumbra la zona superior que es igual que lo presentado bajo el voladizo del tejado de la zona Este.



94. Lateral de la cubierta del camarín de la Virgen de Flores donde puede leerse: "*AVE MATER FRATRVM MINORV[M]*"

En el exterior del camarín, tanto en el tramo lateral como en el trasero se encuentran recorridos, a lo largo de todo el inferior del voladizo del tejado, por un tramo que representan dos líneas simples que se van repitiendo con zigzaguo. Cada una de ellas parte de forma contraria. Ello hace que la unión de ambas, de nuevo, dé lugar a una sucesión de rombos. Las líneas oblicuas están formadas por perfiles cóncavos, convexos

y rectos, en el interior de ellos se muestra la alternancia del rojo con el mortero de cal⁵¹⁷, y bajo ellas sirve de base una hilada de incisiones de ladrillos vistos en rojo. Esta es una característica común que se distingue en ambos lados, pero siguiendo hacia abajo se detecten algunos cambios en el diseño decorativo.

En el sector Este, debajo del tramo expuesto se distribuye un gran paño de mortero de cal en la que irrumpe, a la mitad del muro, una hilada de tres líneas de ladrillos vistos. También esta pared posee un vano que llega a invadir el centro de la hilada de debajo del voladizo. Lo interesante de esta ventana radica en la base por la existencia de una peana bulbosa que llega a ocupar la hilada de ladrillos de mitad de la pared. Y, a la derecha, en el borde de la esquina vuelve a inscribirse en el mortero una columna dórica, con basa y, esta vez, el fuste no es liso como el anterior, sino que se encuentra recorrido por unos círculos encadenados de color rojo.

En la franja trasera del camarín, apenas se perciben desde el suelo incisiones ningunas. Sin embargo, al forzar la vista pueden distinguirse un conjunto de cuatro columnas repartidas simétricamente por todo el muro y con características iguales a la anterior.

A modo de separación entre las pinturas murales sobre el camarín y lo que continúa se reconoce la existencia de un doble filete, inmerso uno en el otro, de color rojo que recorre ambas vertientes, y bajo el mismo una doble hilada de ladrillos rojos que encuadran una inscripción que parte en el Este y finaliza en el Norte. La leyenda (de color rojo) se lee en latín y en letras mayúsculas, cuyo texto en el lado Este proclama el texto: “*AVE MATER FRATRVM MINORV[M]*”⁵¹⁸, mientras que en el Norte sigue con lo consecutivo a través de una paráfrasis del versículo: “*[TO]TA PVLCHRA ES MARIA DE FLORE[S]*” (Cantar de los Cantares 4.7). La traducción brinda una efusiva salutación⁵¹⁹ a la “Madre de los Hermanos Menores”, quienes afirman cómo “Toda hermosa eres Maria de Flores”. En otras palabras la primera frase los franciscanos saludan a la Virgen y en la segunda la alaban.

⁵¹⁷ Puede que en lugar de mortero fuera de color amarillo. El inconveniente es que no se ve ni rastro de color desde el suelo y puede existir la posibilidad que, frente a frente, perciba algún fragmento.

⁵¹⁸ Agradezco a Diego J. Manceras Portales.

⁵¹⁹ Agradezco a Tomás Salas Fernández

Efectivamente, *Fratrum Minorum* es el nombre original de los franciscanos, el nombre que San Francisco les diese. Oficialmente, la Orden franciscana recibe el nombre de *Ordinis Fratrum Minorum* (Orden de Hermanos Menores). Y, en lo concerniente a *Tota Pulchra es Maria*, los hermanos menores, los franciscanos, desde la Edad Media vienen venerando a María como Inmaculada, la libre de toda mancha, y se le venera con el himno, de origen franciscano “*Tota Pulchra es Maria*”⁵²⁰, que ha venido entonándose todas las tardes en los conventos de franciscanos desde hace siglos. En 2004 se cumplieron 150 años, en 1854, que se declaró solemnemente el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, esto es, que María desde el mismo momento de su concepción era una criatura sin mancha de pecado, limpia, *pulchra*. Y en la Orden se tiene como patrona a la Inmaculada. Aquí, es lógico que se le añadiese el complemento..... *de Flores*⁵²¹.



95. Trasera de la cubierta del camarín donde puede leerse: "[TO]TA PVLCHRA ES MARIA DE FLORE[S]"

⁵²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Patrimonio pictórico...”, *op. cit.* En el programa iconográfico que decora el claustro del convento franciscano de la Magdalena de Antequera aparece la inscripción de *Tota Pulchra es Maria*. A tenor de la gran devoción inmaculista de los franciscanos, los dos conventos, el de Flores y el de la Magdalena coinciden en orden promotora e igualmente por cercanía geográfica.

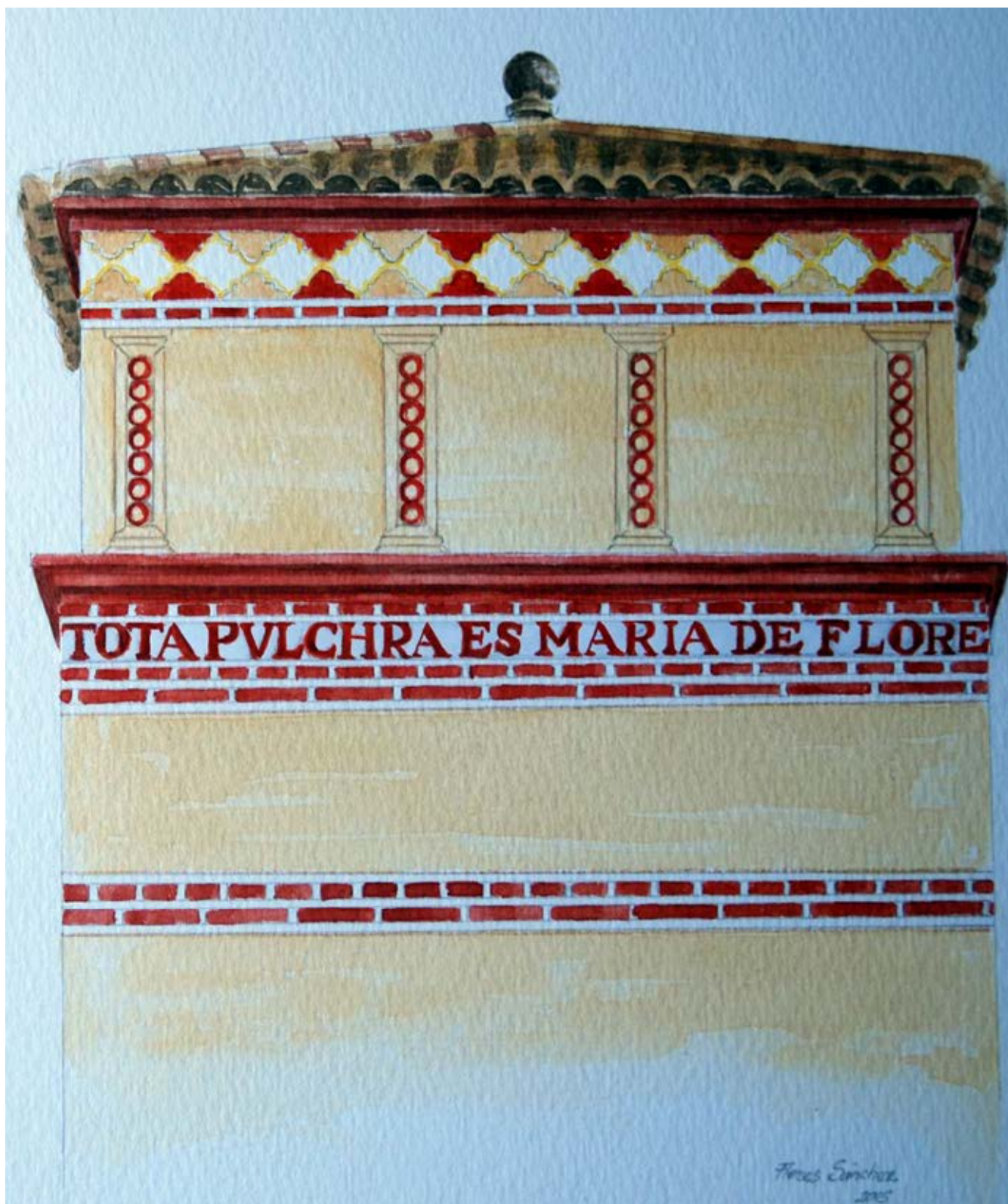
⁵²¹ Agradezco a Francisco Sánchez, franciscano y Párroco de Álora.



96. Recreación de pintura incisa ubicada en la cubierta de la bóveda del crucero o prolongación de la nave. Acuarela realizada por Flores Sánchez Rodríguez



97. Recreación del lateral de la cubierta del camarín de la Virgen de Flores. Acuarela realizada por Flores Sánchez Rodríguez



98. Recreación de la trasera de la cubierta del camarín de la Virgen de Flores. Acuarela realizada por Flores Sánchez Rodríguez

Con esta inscripción ya son tres las alusiones que en las pinturas murales exteriores del santuario hacen referencia a la orden franciscana y a la advocación mariana del templo. Primero lo fue en las dos caras del remate de la espadaña, con los escudos de la Virgen y de la Orden, luego en las paredes de la cubierta de la bóveda con los dos tipos de cruces, la aguzada, que alude a los franciscanos, y griega con lóbulo o flor en el centro, indicando el nombre de la Virgen, y por último con este rótulo.

En definitiva, el Santuario de Flores de Álora exterioriza en mayor o menor estado de conservación unas pinturas murales polícromas de manera incisa en el mortero de cal que recubre toda la fábrica de mampuestos de edificio. Los motivos temáticos⁵²² que se exhiben en el exterior del templo son muy diversos y utilizados en la provincia de Málaga. En este sentido, conviene recordarlos.

- Geométricos: círculos, rombos y estrellas.
- Simulación de materiales: ladrillos vistos porque además, la base de mampostería a la que en muchas ocasiones se le intercalan hiladas de ladrillos vistos que a su vez son resaltados con un fuerte color rojo.
- Motivos vegetales: hojas de laurel.
- Motivos religiosos: anagrama de María, escudo franciscano, esvásticas, cruces.
- Motivos históricos: la fecha de cuando se finalizó en 1736 e inscripción del camarín.
- Motivos arquitectónicos: columnas, frontón partido con volutas, pináculo y peana de la ventana.

Concluyendo, como bien aparece en la espadaña, gracias a la fecha de 1736, puede conocerse con exactitud la época de la que data la terminación de los trabajos del templo. De esta manera, las pinturas del Santuario pueden encuadrarse dentro de unos tipos de ornamento pictórico que se expande por toda la provincia de Málaga según etapas. El caso de Álora parece coincidir con la primera etapa, en la que destaca la

⁵²² CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Cuando Málaga no...”; CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen”, *Atrio* 8-9, Sevilla, Universidad 1996, pp. 19-36.

decoración geométrica y materiales de construcción como ocurre en las iglesias malagueñas de San Julián, Sagrario o San Felipe Neri. La segunda etapa sigue decoraciones de diseño arquitectónico y se encuadra en fechas anteriores a mediados de siglo e incluso los años 40 del mismo⁵²³. En el Santuario de Álora aparece este tipo de ornamento (columnas, frontón partido de volutas, pináculo y peana) aunque sean de época un poco anterior.

Consecuentemente las pinturas del templo contienen unos mensajes para los fieles vinculados a la muestra de un discurso iconográfico seguidos por una metodología y manifestación artística con intención decorativa⁵²⁴. En definitiva una serie de símbolos plausibles, apuntando la advocación del edificio litúrgico y a glorificar la orden franciscana.

⁵²³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Ibidem*

⁵²⁴ MORENTE DEL MONTE, M., “Fragmentos de patrimonio. Reflexiones sobre la protección de las pinturas murales”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Andalucía* nº 34, Sevilla, Consejería de Cultura, 2001. www.iaph.juntadeandalucia.es.

6.4. Estructura conventual de Flores

Las órdenes religiosas fueron extendiéndose gradualmente por todo el ámbito de la Diócesis de Málaga. Una vez que el catolicismo penetró con fuerza en Málaga ya podía crecer la institución y, por consiguiente, multiplicar el número de conventos. De esta forma queda el caso de la orden franciscana en Málaga verificada en 1489. El gran creador de las comunidades franciscanas no sólo será la iniciativa real, sino que el protectorado del sector privado fue un importante motor de desarrollo para los mismos, siendo los hermanos menores un cenobio muy apegado a la religiosidad popular con carácter de masas. Decisivamente, el franciscanismo contaba con un enorme empeño de expandir y propagar por todo el territorio malagueño los modelos que le instituían la regla y su espiritualidad conragacional. Cuando la orden se instalaba, los frailes se disponían a atraer incondicionales familias acomodadas de la villa o ciudad para obtener todo tipo de prebendas o beneficios para sus obras o el mantenimiento de instalaciones a cambio de la propaganda espiritual que, en el caso de los franciscanos, era brindaba por la creencia en el hecho de que el cordón de San Francisco libraba las almas del Purgatorio⁵²⁵.

El edificio conventual de Flores comenzaría a levantarse desde el preciso momento en que los primeros frailes tomaron posesión del mismo. En estos períodos iniciales no vivirían nada desahogados, permisiblemente en una pequeña construcción habilitada para ello y con las necesidades más básicas. Ya que como es de suponer, los frailes debían instalarse cuanto antes, para ir calando hondo en los ciudadanos de la villa y así las obras del convento fuesen adquiriendo cuerpo con donativos de los adeptos captados.

6.4.1. Protectores

Fueron numerosos los protectores⁵²⁶ del convento e incluso, en alguna que otra ocasión, en el mismo año de la fundación. Ese es el caso del ya conocido Bachiller Gonzalo Pérez de Mayorgas, que dejó una manda de ochocientos ducados, María

⁵²⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Lo fingido verdadero...”, *op. cit.*, pp. 303-324.

⁵²⁶ Manuscritos inéditos...

Vázquez en 1596, Bartolomé Ximénez de la Puebla y Juan Lucas Delgado en 1597 y Juan García en 1598 que entregaron toda su fortuna para la obra del convento. A estos primeros se deben unir un largo etcétera en la siguiente relación:

- Alonso Espinosa: seis arrobas de aceite anuales, sobre un molino.
- Inés de Cuenca: seis arrobas sobre una huerta.
- María Agustina de Leiva: dos arrobas de aceite sobre un molino.
- José García Gordillo: tres arrobas de aceite y una misa cantada en 1783.
- Diego Estrada: una fanega de trigo sobre tierras de su partido.
- El propietario de la huerta del partido de Barranqueras: sesenta y seis reales anuales.
- Tomás Estrada Urraca: cincuenta reales anuales sobre su casa en Fuente Alta.
- Herederos de Andrés Arjona: veinte y dos reales anuales sobre tierra en partido de Tinaones.
- Francisco Castillo García: ocho reales sobre su casa en Calle Santa Ana.

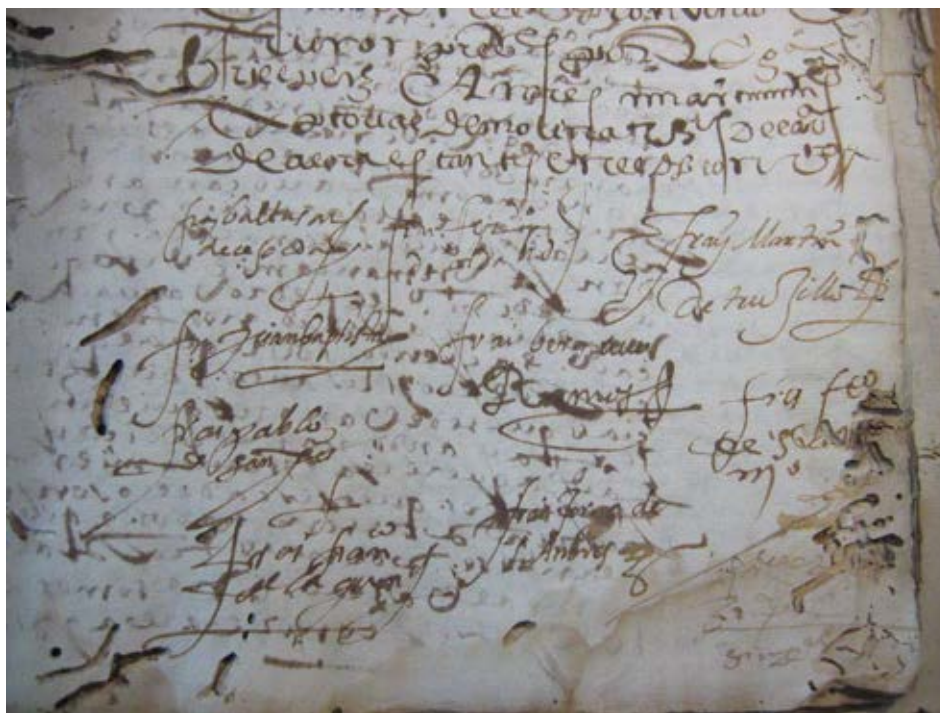
Desde un primer momento, el obispo, al ver la tan buena acogida que estaba teniendo el convento en la Villa, ordenó que todo el caudal de estas ayudas fuese para el mantenimiento del hospicio de calle Negrillos, si en algún momento de la historia de Álora dejaran de faltar los franciscanos.

Para la organización, contabilidad y recogida de limosna del convento, se recoge un acta de reunión capitular celebrada el 12 de agosto de 1600 en la sala capacitada para juntas en el convento. En el escrito se otorga ante el escribano Diego de Gozón, una escritura de poder para la cobranza de las limosnas. Ello se debe a que la existencia de personas que donaban limosnas para los trabajos de construcción, pero como no había ninguna persona ocupada en esa gestión, al final, y desgraciadamente para la comunidad las obras llegaban a ser contraproducentes por esa mala gestión. Y, siendo así, Fray Baltasar de Cepeda, como Guardián del convento y los frailes que con él habitaban: fray Fernando de Adalid, fray Martín de Trujillo, fray Juan Bautista, fray Bernabé Ramos,

fray Francisco de Santo Antonio, fray Jorge de Santo Andrés, fray Francisco de la Guerra y fray Pablo de San Juan, apoderan a los procuradores de número de la ciudad de Málaga: Juan de Carvajal, Juan de Torres, Alonso de Ávila y Juan Pérez de San Román para librar pleitos en nombre de la comunidad ante la Real Audiencia de Granada, porque todos ellos son vecinos de Álora a excepción del último y todo ellos comparten la devoción por el convento de Flores y por la orden. Este documento lo firman de su puño y letra el guardián y frailes del convento en el año 1600:

“Estando en el convento de nuestra señora de flores de la horden del seráfico padre san françisco extramuros de la villa de alora de los recoletos en doze dias del mes de agosto de mill e seiscientos años en presenzia de mi Diego de Gozon escribano del rrey nuestro señor e publico en el numero de la dicha villa e de los testigos yuso juntos escriptos aviendo por mandado del padre frai baltasar de zepeda presidente en el dicho convento juntadosse al a clamor de canpana tañida en una sala del dicho conbento donde acostumbra a se xuntar a tratar cosas que convienen al dicho padre fray baltasar de zepeda y el padre fray fernando de adalid e fray martin trujillo e fray juan baptista e fray Bernabé ramos e fray françisco de santo antonio e fray xorxe de santo andres e fray françisco de laguna e fray pablo de sanjoan todos frailes conbentuales en el dicho convento y estando asi juntos el dicho padre fray baltasar de zepeda presidente en el dicho convento trato con los dichos frailes que por quanto muchas buenas personas asi vezinos desta villa como de otras partes de su voluntad an [roto] e mandan algunas limosna para la obra e fabrica del dicho convento e a causa de no aber persona que haga la diligencia para la dicha cobranza las limosnas se pierden a cuya causa nos se prosigue con la obra e fabrica del dicho convento para lo cual dixeron que conviene nombrar personas que por ante qualesquier justicias hagan las diligencias que en tal caso conbengan e porque joan de carboxal e joan de torres e alonso de abila procuradores del numero de la ciudad de malaga e joan perez de Sanromán vecino de la dicha ciudad son personas devotas al dicho convento e rrelixion e quesentiende [roto] a los tales negocios e conbiene se les de poder para todos los susodichos e asi visto por los dichos padres lo tratado por el dicho padre presidente dixeron que conbiene se de poder para todos los susodichos e para lo demas que convengan al dicho convento a los sobredichos e asi el dicho padre presidente e los demas frailes de suso van declarados por si y en nombre deste conbento e de los demas frailes que en el ay o adelante oviere dixeron que deban e dieron su poder cumplido tan bastante como de derecho se requiere para valer a los dichos joan de carboxal e joan de torres e alonso de avila e joan perez de sanroman e a cualquier dellos de por si yn solidun (sic) para que en nombre del dicho convento e frailes del que de presente son e adelante fueran puedan pareceré parescan ante su majestad real e ante los señores presidente e oidores de su audiencia real que reside en la çiudad de granada e ante otros cualesquier justicias e jueces eclesiasticos e seglares de cualesquier partes que sean e ante otras que conbengan e pongan cualesquier demanda a cualesquier personas e respondan a las que nos son y fueren puestas e pidan se cumplan por los herederos e albaceas de qualesquier personas que sean las

mandas e limosnas que para la obra e fabrica deste covento y en otra manera les han hecho caridad sacando poder de cualesquier escribanos e otras personas en cuyo poder an estado o estuvieran los tales testamentos e los demas escripturas que son e favor del dicho convento e las presentar ante las tales justicias e pedir su cumplimiento [roto] do cualesquier mandamientos de execucion e citatorios e cartas de censura e a jurar en nombre deste convento presentar cualesquier escriptos y escripturas e testigos e provanzas pedir e oyr sentencias executorias e definitivas e las de a favor del dicho convento e consientan e de las e en contrario apelen e supliquen e sigan las apelaciones e suplicaciones donde e con derecho devan pongan cualesquier recusaciones sospechas tachas e obxetos e las juren e se aparten del e hagan cualesquier pedimentos requerimientos juramentos de calumnia e decisorio yn liten (sic) de decir verdad e respondan a lo cecho de contrario pidan e saquen cualesquier carta e provisiones e las hagan leer e notificar e cualesquier escrituras de poder cualesquier escribanos e otras personas e hagan cualesquier execuciones prisiones ventas e rrentas de vienes e tomen posesion e traspaso dellos e pidan costas e juren e rezivan en [roto] si [roto] hagan todo aquello que lo frailes harian siendo presidentes dieron su [roto] los susodichos e a cualquier dellos con libre e general administraci3n e facultad de lo sustituir e con relevaci3n cumplida a ellos e a sus sustitutos e asi lo otorgaron en este dicho dia mes e a3o dichos estando en el dicho convento e fueron presente por testigos gabriel perez andres martin montes e cristobal de molina vecinos de la villa de alora estantes en el dicho convento”⁵²⁷



99. Documento rubricado por los frailes en 1600. Archivo Histórico Provincial de Málaga

⁵²⁷ A. H. P. M., Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 508 r. -510 r. Agradezco a Alejandro Rosas.

Los donativos de beneficiados o bienhechores con los que el convento contó se reflejaron en la arquitectura de la estructura conventual, cuya traza es semejante a la del convento franciscano de Santa María de los Ángeles de Málaga, retiro de donde provenían los primeros frailes que tomaron posesión en Flores⁵²⁸. El semblante arquitectónico del complejo no está separado del prestigio como lugar devocional ya que se ejecutó regido por las medidas de sencillez y austeridad que caracterizan a la orden y arquitectura seráfica⁵²⁹.

6.4.2. Arquitectura

El convento de Flores representa un prototipo de modelo de convento santuario, por estar situado a extramuros de la villa y con un atrio delantero. La iglesia será el elemento fundamental, teniendo menor importancia la zona conventual. Llamará la atención el ámbito devocional de la imagen, promocionada simbólica y artísticamente con el elemento típicamente hispano del camarín⁵³⁰.

El reseñado atrio o compás se presentaba a su exterior como un rasgo tipológico ya desaparecido. Era de grandes proporciones y probablemente pasaría a formar parte del complejo conventual en la misma época que empezaron las obras del convento. Se trataba de un espacio abierto o, más bien, un pequeño ensanches ante la fachada⁵³¹ con las limitaciones propias que le imponían el tamaño del frente de la iglesia y de la entrada o portería del convento.

⁵²⁸ A. D. E. Caja 25. Leg. 6, doc. 6.5.6.

⁵²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Lo fingido:....”, op. cit., pp. 303-324.

⁵³⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “Influencia del franciscanismo en la arquitectura de los santuarios hispanos”, *I Congreso Internacional de El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*, Barcelona, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2003, pp. 1007-1020.

⁵³¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca....*, op. cit., p. 122.

La portada de corte sencillo sigue el tipo de los conventos malagueños con portada de un solo vano, ventana coral y hornacina⁵³² que albergaría una escultura en piedra de San Francisco y en momentos determinados e improvisados se convertía en altar imaginario, cuando los hermanos menores del convento de Flores congregaban a grandes aglomeraciones de fieles en el también fingido espacio congregacional. Ello se refuerza con los objetivos y finalidades de la fructífera y concisa predicación franciscana, siendo sus principales propósitos, influir en el conjunto de masas populares. Precisamente, lo dispone el capítulo IX de la regla, amonestando a los frailes a que,

“en la predicación que hacen sean examinadas y castas sus palabras, a provecho y edificación del pueblo, anunciándoles los vicios y virtudes, pena y gloria, con brevedad de sermón, porque palabra abreviada hizo el Señor sobre la tierra: *quia verbum abbreviatum fecit Dominus super terram*”⁵³³

Usualmente, las construcciones conventuales contaban con un claustro próximo al arquetipo, es decir, cuadrado y circundado por galerías de arcos sobre columnas en las dos plantas. Las plantas superiores mostraban balcones o ventanas, aunque respetando las modulaciones y reglas de la simetría. Resultaba muy común que a las galerías del claustro, sobre todo la superior, se las dotase de cubierta con bovedillas y viguetillas de madera. Estos claustros de conventos masculinos aparecían adosados a un lateral de la iglesia, normalmente al lado del Evangelio. También se puede comprobar la existencia mayoritaria de la espadaña en detrimento de las torres⁵³⁴.

En lo concerniente al trazado del convento de Flores, resulta un tanto complicado plantear su reconstrucción, porque del original no ha quedado nada a excepción del material fotográfico de los Archivos Temboury y Díaz de Escovar. A

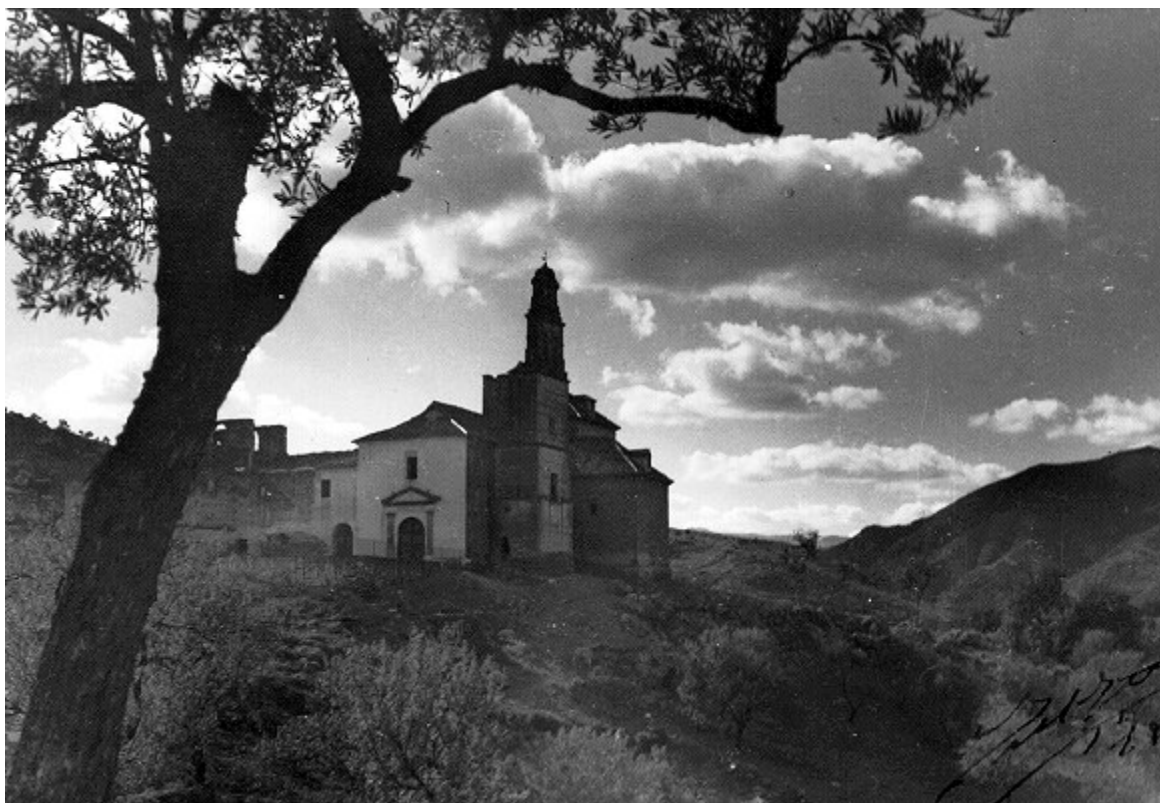
⁵³² CAMACHO MARTÍNEZ, R., “La religiosidad y el arte. La arquitectura”, *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1989, p. 66.

⁵³³ PARDO BAZÁN, E., *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, vol. I, p. 87.

⁵³⁴ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *op. cit.*, p. 34-35.

partir de aquí y de la visita al antiguo convento de Santa María de los Ángeles de la capital pueden extraerse ideas y formas orientativas, pero aún sigue lejos de su diseño original. Resulta trascendental ordenar su edificación, haciendo un balance de la planta general: planta cuadrada en el claustro, desde el que se disponen todas las dependencias y un ala rectangular anexa a este que queda desplazada hacía el exterior, al corresponderse con la portería.

Tras sistematizar su ordenamiento y partiendo del atrio, a la derecha se divisaban las increíbles vistas de la vega del río Guadalhorce, mientras que a la izquierda aparecía un edificio de dos plantas. Este que nos ocupa no es otro que la portería con planta rectangular y doble altura, que se expresaban en una única entrada en la planta baja con una galería de cinco arcos de medio punto en la segunda y cubierta a dos aguas.



100. Vista del convento de Flores en estado ruinoso tras pasado más de un siglo de la Desamortización. Archivo Temboury, 1951

En la pared frontal del atrio y junto a la fachada de la iglesia se abría un acceso con arco de medio punto que daba a parar al claustro, no siendo éste desmesuradamente grande por la primordial razón que la económica⁵³⁵. Desde este amplio patio de planta cuadrada y pozo en el interior, se llegaba a todas las dependencias celdas, refectorio, huerta y cocina. Presentaba dos plantas; irregularidad que no era contemplada así en uno de sus lados, ya que posteriormente se le añadió una superior, contando tan sólo por este lienzo o lado del claustro con tres plantas. En la parte baja y sobre un poyete descansaban columnas dóricas de fuste liso, sobre los cuales volteaban arcos de medio punto discurriendo por todo el patio. La techumbre estaba constituida por bovedillas con planchas de madera y arcos de entibo en los ángulos. La enjutas de los arcos presentaban hacia el exterior, un leve motivo decorativo enmarcando la misma, y en su interior una fina pilastra que se prolongaba hacía la primera planta. Esta zona estuvo ornamentada por una colección de lienzos, que representaban los Misterios de la Vida de la Virgen, y que fueron dejados en testamento por Juan Moreno Acedo que murió en 1693⁵³⁶, quizá estas obras se exponían en las hornacinas con las que contaban sus paredes. En la primera planta, la zona que desemboca al claustro, según lo muestran las imágenes, es un tanto complicado; por un paño de muro se observan una alternancia de pequeños ventanales y balcones, en otro arcos de medio punto soportados por dobles columnas del mismo orden que las del piso inferior y en los dos restantes el tabique de la pared con un solo vano. El piso superior o segunda planta sólo se incorporó en uno de los lados del claustro, concretamente se organizó perpendicular al ala de la portería. En esta última zona, la planta era rectangular con cuatro arcos de medio punto sobre columnas en los muros más largos, mientras que dos hacían lo propio en los de menor superficie. Este piso le fue añadido en 1802, como lo atestigua el capítulo celebrado en Marchena de la misma fecha⁵³⁷.

Resulta dificultoso exponer una definición acertada sobre la obra por lo derruido de las construcciones. Además, las fotografías no dejan ver con claridad donde había vanos porque supuestamente y para evitar desgracias humanas los arcos de los vanos se rellenaron de piedras y hacía las veces de los actuales puntales. Esto último hace que en

⁵³⁵ ROMERO BENÍTEZ, J., "El claustro del monasterio de San Zoilo en Antequera", *Jábega* nº 8, Málaga, 1974, pp. 32-35.

⁵³⁶ Manuscritos inéditos...

⁵³⁷ GARCÍA SÁNCHEZ, F., *op. cit.*, p.176.

las instantáneas fotográficas no se definan manifiestamente cuándo son vanos rellenos y cuando muros.

La huerta se hallaba a la izquierda de la portería y constaba de una entrada con arco carpanel, justamente al lado de este servicio de entrada. Mientras que en sentido inverso, o sea, desde la huerta al convento, el acceso podía hacerse a través de un artístico arco conopial. Las murallas del terreno cultivable se extendían aproximadamente más de mil metros cuadrados y se caracterizaban por su suelo fértil y por poseer agua potable que hacían que en aquella tierra se plantaran árboles frutales.



101. Claustro del convento de Flores. Archivo Temboury

El inmueble del antiguo convento de los Ángeles conserva de original enormes semejanzas que se incorporaron al diseño de Flores y que son las que han sido descritas en párrafos anteriores, a través de las imágenes de los archivos. El actual asilo de los Ángeles ha sufrido reformas y ampliaciones pero mantiene esa estructura conventual de siglos pasados. El acceso se hace por un compás delimitado por un nuevo pabellón a la izquierda y a la derecha por otro de similares dimensiones y volumetría, con planta rectangular y dos plantas. Esta última sí pertenece a la primitiva traza del convento. En origen era la portería que da al compás y se observan siete arcos con una moldura en el medio punto. La planta superior presenta características similares, pero en ella se abren ventanas. El lado frontal del atrio aparece integrado por la fachada de la iglesia y la portada de acceso al convento con arco de medio punto almohadillado. Este cuerpo lo remata una espadaña. El elemento más importante y noble del conjunto es el claustro, cuadrado de doble galería de arcos rebajados, que apoyan sobre columnas toscanas. Las cubiertas de las galerías son de bovedillas y vigas reforzadas por arcos de entibo en los ángulos. El centro aparece destacado por un pozo en piedra blanca. Alrededor del claustro se disponen las diversas dependencias que constituyen el actual asilo⁵³⁸.



102. Convento de Santa María de los Ángeles de Málaga. Archivo Temboury

⁵³⁸ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *op. cit.*, p. 89-91. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Lo fingido...”, *op. cit.*, pp. 303-324. Agradezco a Cristina Rueda Moreno por citarme en las instalaciones del actual asilo, y a Fátima Vacas Ávila por acompañarme y explicarme todo cuanto estuviera en su mano, en la visita que hice al antiguo convento de Santa María de los Ángeles.

Las catástrofes naturales también dejaron huella en el convento de Flores, y en el caso de los terremotos fueron dos los que dejaron secuelas que debieron ser reparadas en el edificio. El de 1680, que tanta destrucción supuso para la Villa, en el convento también ocasionó pérdidas, quedando la cañería imposibilitada y el pueblo entero sin agua; en más cinco kilómetros a la redonda se abrieron profundas bocas. Otro fue el de 1804, en cuyo envite se quebrantó el arco triunfal de la iglesia de Flores⁵³⁹.

Evidentemente, los desperfectos ocasionados en los terremotos tuvieron que ser sufragados por ellos mismos con la ayuda de los habitantes del pueblo. Pero no siempre que se efectuaban trabajos eran generados por aspectos negativos, sino que a veces se hacía porque constituían un bien común. Así de 1815 en adelante hay noticias de la reparación de algunas de las techumbres de madera del convento y santuario:

“Se repararon 9 baras del tejado con 26 parejuelos de ciprés...”

“La techumbre del colgadizo de la postsacristía con 15 vigas de grueso calibre...”

“El colgadizo de la cocina, con 4 vigas.”

En 1820 el santuario recibió:

“...cuatro cuarterones en su bóveda, remendado todo su entablamento...poniéndole dos limatones, y echándole el tejado doble”. “...también se reedificó el alfarje del oratorio de la sacristía”.

En varias ocasiones se afirma que en las obras participaban los frailes ayudados de otros vecinos⁵⁴⁰ tal y como se ha dejado señalado líneas anteriores.

⁵³⁹ Manuscritos inéditos...

⁵⁴⁰ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 191.

6.4.3. Vida conventual de los Hermanos Menores de Álora

Los padres seráficos seguidores del *Poverello* hacían en todo momento honor a la espiritualidad, pobreza, austeridad y sencillez que su fundador dejase plasmadas en su vida y en la regla. Representaban para la Villa de Álora un semillero de religiosos dispuestos a atender las demandas de los pobladores, colaborar con la parroquia, impartir docencia y el sacramento a cuantos lo necesitaran, recabar limosnas y trabajar perpetuamente ante las asperezas de las condiciones climáticas. Así ellos eran hombres que decidieron entregar sus vidas a los demás, sin mirarse a sí mismos más que para recibir las gentilezas del *Alter Christus*. Tras siglos de enraizados lazos con la población llegaron a convertirse en unos lugareños más de la historia de Álora, contando con ellos en todas ocasiones y ellos sin más séquito que sus propios pies, pues a todas horas estaban dispuestos a dirigir su misión a donde se les llamaba. Pasados dos siglos una escultura del padre fundador San Francisco de Asís pasó a tomar posición en una hornacina del retablo mayor de la iglesia parroquial, monumento que como auténtico elemento parlante simboliza entre sus santos la historia local de la Villa de Álora.

En la estación estival, la recolección de donativos la hacían legos profesos cuya única y exclusiva función era dicha colecta. Para aligerar el peso del calor, la hacían sobre buenos caballos recorriendo casi toda la comarca. Pero la mayor limosna que recibía el cenobio de Flores era la de la asistencia a los entierros de personas notables, pues era costumbre dejarlo así dispuesto al dictar testamento. En estos casos, se constituía el venerable grupo de padres seráficos en la puerta de la casa del difunto donde se entonaba su solemne responso, acto seguido bajaba toda la comitiva a la iglesia parroquial para subir a su tiempo acompañando al entierro. Por este servicio, previamente estipulado, recibía la comunidad una cuantiosa porción de lo producido en un determinado terreno de trigo. Además de los propios hermanos del convento, se constatan varias muestras de personas de alto linaje que fueron enterrados en la cripta de la iglesia de Flores. Ése es el caso de Tomás Franco de la Vega en 1776 y Catalina Álvarez Cornejo en 1815. Los síndicos del convento también tenían cabida en la cripta antedicha y con el ceremonial indicado. En el siglo XVIII se constatan tres generaciones

de síndicos que son padre, hijo y nietos, lo que da a indicar que este cargo podía pasarse de padres a hijos. Así Miguel Navarro Fernández lo empezó el 29 de enero de 1700, luego lo siguió su hijo José Navarro Fernández en 1729 y finalmente lo fue Juan Bootello Navarro desde 1770 a 1798⁵⁴¹.

El trabajo en la huerta y el pasto de los animales serían trabajos duramente llevados a cabo todos los días del año, para que dieran una buena y abundante cosecha en tiempos de recolección. A tenor del gran espacio cultivable, desde luego que lo conseguían con verduras y frutas frescas sembradas con sus propias manos y regadas con la abundante agua de aquella zona. El pasto de los rebaños de corderos de la comunidad lo hacían tanto en terrenos propios o ajenos puesto que los propietarios de otros terrenos así lo trataban con los frailes. Los frutos, hortalizas y carne de cordero conformarían los recursos contados por la comunidad para su propio alimento y de los pobres que diariamente se agolpaban dentro del atrio esperando la ansiada salida de los alimentos de la portería⁵⁴².

Otro aspecto en el que destacaban nuestros protagonistas consistía en proporcionar la oportunidad de dar estudios eclesiásticos a los hijos de las familias pobres, puesto que fue lugar de noviciado entre 1603 hasta 1642, llegando a contar con un elevado número de coristas, por haber cátedras de Estudios Mayores. Otra ventaja con la que contaban los habitantes de la zona era exentarse de acudir a la villa, ya fuera por problemas morales o físicos, en cuyo caso los religiosos podían auxiliarles administrándoles el sacramento⁵⁴³.

A finales del siglo XVIII se aportan datos acerca de las funciones y trascendencia de la casa de estudios: "siempre ha tenido curso de Teología; en la actualidad solo hay curso de Filosofía y un Lector que le enseña; las conferencias morales en la celda del Prelado". Y como mejor y certera imagen del desarrollo de estas

⁵⁴¹ Manuscritos inéditos...

⁵⁴² *Idem.*

⁵⁴³ *Idem.*

actividades son el ejemplo encontrado en certificados expedidos en 1805 por los padres lectores fray José Botello y fray Antonio Mamely, donde confirman la conclusión del trienio de teología y el paso al curso de moral de los hermanos fray Francisco Muñoz, fray Juan Calderón, fray José Gordillo, fray Pedro Ortigosa, fray José Hoya, fray Juan Fernández, fray José Guillén y fray Manuel Fernández⁵⁴⁴

Los religiosos franciscanos del convento de Flores celebraban habitualmente misas con sermón en fiestas de cuaresma con las hermandades existentes. Las Hermandades del Dulce Nombre de Jesús y la de la mártir Santa Lucía conmemoraban las fiestas de San José Patriarca, en marzo, y el Descendimiento de la Cruz y el Entierro de Cristo el Viernes Santo. Ante lo expuesto, en la fecha de 1631, las Hermandades aquí destacadas promueven una protesta ante el obispado por el descontento que tienen con los frailes del convento ya que estos no declinaban oficiar esas misas a favor de otros religiosos que los miembros de las Hermandades querían invitar para tal fin⁵⁴⁵. Este dato transmite la persistencia y concurrencia de los hermanos en todos los actos litúrgicos celebrados en Álora.

⁵⁴⁴ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *op. cit.*, p. 186.

⁵⁴⁵ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., “Nuevos datos acerca del Dulce Nombre”, *Nazareno de las Torres* nº 5, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2005, pp. 44-45.

personaron todos en el lugar de los hechos e incorporaron el caudal público hacia la huerta del convento de Flores, en vez de dar una solución al conducto que surtía la fuente pública. Ángel García no cesaba en sus intentos de defender lo que era suyo, por ello pidió licencia al corregidor de las cuatro villas de la Hoya de Málaga, Pedro Antonio Caballero, para que se incorporara otros testigos que no estuvieran relacionados con el ayuntamiento y convento. La conclusión de este litigio fue la destrucción de la cañería que conducía agua al convento por parte de los regidores de Álora para que no quedara ni rastro de ella e incluso llegaron a convencer al corregidor para que trasladara el expediente a Ronda⁵⁴⁶.

Hubo en este convento cuatro frailes que despuntaron por los acontecimientos que giraron en torno a sus muertes. La primera historia la protagonizan dos frailes que un día salieron del convento a pedir limosna y al pegar en una casa les abrió una generosa señora que requirió a los religiosos un Evangelio. Estando allí se personó el esposo de la mujer y, sin más, sacó un cuchillo y mató a uno de los dos padres seráficos. El agresor desapareció y nunca se llegó a capturarlo, pero el peor castigo lo padeció cuando repentinamente y sin motivo alguno se derrumbaron todas las viviendas de aquel sector. El siguiente suceso se encuadra cuando una mujer suplicaba socorro a la orden de San Francisco por encontrarse afligida sin alimentos y nada más implorarlo entró por la puerta de su casa un religioso franciscano que sin expresar palabra alguna le dio un pan recién hecho, y lo mismo que entró salió por la puerta. La mujer asombrada por aquel acto salió rápidamente por la puerta para darle las gracias pero aquel hombre ya había desaparecido y nadie lo había visto. El siguiente hecho lo protagonizó un hombre llamado Francisco Martín Bueno que tomó los hábitos franciscanos en 1648. Este buen franciscano hacía honor a su condición de discípulo del padre San Francisco; sus alimentos se limitaban a pan y agua y por las noches no dormía en la cama de la celda sino en el suelo, en cualquier capilla de la iglesia. Un buen día le sobrevino la muerte después de haber sido atacado por la lepra. Este religioso murió en el camarín de la Virgen de Flores y los demás hermanos los hallaron muerto, rodeado de gatos y con

⁵⁴⁶ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos...*, p. 187 y ss. Ha sido importantísima la cesión por parte del Dr. Sergio Ramírez González, de la acuarela que recrea el pleito que se halla en el documento de la Real Chancillería de Granada. (A)rchivo de la (R)eal (CH)ancillería de (G)ranada, Leg. 1935, pieza 1, 1807, fols. 3r-4r.

el cuerpo dirigido hacía la imagen. Esta es la historia que envuelve al mascarón que parece tener la cara inflada que ornamenta el camarín y que mira hacia la Virgen⁵⁴⁷.

José Morales en su trabajo titulado *Álora como casi cuentos de recacha* ofrece una interesante noticia acerca de un inventario del Convento de Flores de 1779, documento custodiado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. El catálogo descriptivo lo aportan los frailes en las distintas Congregaciones y Capítulos celebrados en las ciudades de Marchena y Sevilla, y da a conocer la vida del convento, pues proporciona crónicas de los síndicos que lo administran, deudas contraídas, limosnas recibidas, misas, religiosos difuntos, reparaciones y obras, religiosos más notables y una profunda observación de la economía de la época por la valoración, en precios que recibían en diferentes donaciones de los hermanos legos; por ejemplo, valoraban los carneros a sesenta reales de vellón, los borregos a ciento dos, un becerro a quinientos, por una misa cantada percibían cuatro, un celemín de lentejas costaba ocho,... A lo largo de todo el año 1805 gastaron en sandalias, tabaco, herrador, arreos para las bestias, esquiladores, carbón, bacalao, una freidora, una llave nueva, treinta y uno reales de vellón en leche⁵⁴⁸

La última historia la protagoniza fray Juan Chavero, natural de Almendralejo en la provincia de Badajoz y era conocido por todos como el padre Juanico por su pequeña estatura. Cuando se produjo la Desamortización, el padre fue acogido en una casa de las inmediaciones del convento mientras gestionaba los medios de trasladarse a su lugar de origen. Una tarde, ya anocheciendo, salió hacía su pueblo con cierto sujeto que le acompañaría en el camino y cuando todavía no habían salido de las lindes de Álora, en las inmediaciones de la hacienda de la Droga, el referido acompañante lo asesinó creyendo que en el arca que el hermano llevaba guardaba abalorios. Cuál fue su sorpresa, cuando tan sólo halló el hábito y breviario del padre. El cadáver fue sepultado bajo unas piedras y lo encontraron al día siguiente, difundiéndose rápidamente la

⁵⁴⁷ Escritos de los mojes franciscanos... Códice Iñiguez-Centuria Bética....

⁵⁴⁸ MORALES GARCÍA, J., p. *Álora como casi cuentos de recacha*, Álora, Imprenta Castillo, 2002, p. 26. MORALES GARCÍA, J., "XXV años (1800-1825) de presencia franciscana en el Convento de Flores de Álora (Málaga)", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, 1999, pp. 443-465.

noticia. Los habitantes del pueblo no pararon hasta encontrar al agresor, poniéndolo ante los tribunales y pagando su delito con la pena de muerte. En este lugar se levantó una cruz de piedra, monumento que en 1960 reclamaban fuera restaurado para que no se olvidara nunca el hecho acaecido allí y la memoria de este franciscano⁵⁴⁹.

6.4.4. Estadística del número de frailes

Según las distintas fechas manejadas, el número de frailes varía, unas veces para aumentar y otras para disminuir. Mientras, en otros se saben sus nombres y apellidos, o, a veces, están divididos por la función desempeñada. En 1592, fueron cuatro sus fundadores fray Diego Gómez, fray Juan Gutiérrez y fray Pedro Espejo que tomaron posesión del mismo el 14 de marzo⁵⁵⁰.

Recordando el acta de reunión capitular para otorgar ante escribano una escritura de poder para la cobranza de las limosnas en 1600, los padres eran nueve incluido el Guardián, siendo sus nombres: Fray Baltasar de Cepeda, como Guardián del convento, fray Fernando de Adalid, fray Martín de Trujillo, fray Juan Bautista, fray Bernabé Ramos, fray Francisco de Santo Antonio, fray Jorge de Santo Andrés, fray Francisco de la Guerra y fray Pablo de San Juan⁵⁵¹. Y de estos nueve religiosos de principios del siglo XVII se amplió a veinte en 1648, con siete predicadores, seis confesores, tres clérigos, seis laicos y trece sacerdotes⁵⁵².

En 1751, coincidiendo con la elaboración del Catastro del Marqués de la Ensenada, había diecisiete sacerdotes, 7 legos y once donados y al mismo documento le acompañan los siguientes nombres: fray Matías Galindo como Guardián, fray Andrés Rodríguez, fray José Palmero, fray Juan Chacón, fray Miguel Sans, fray Francisco

⁵⁴⁹ A. D. E. Caja 25, Leg. 6, doc. 6.3.8. BOOTELLO MORALES, *op. cit.* nº 426.

⁵⁵⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, pag. 393. MADDOZ, P., *op. cit.*, p. 15. VÁZQUEZ OTERO, D., *op. cit.*, p. 95.

⁵⁵¹ A. H. P. M., Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 508 r. -510 r.

⁵⁵² RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos...*, p. 187.

Montero como Maestros de coristas, fray Alonso Chacón, fray Francisco Chicón, fray Fernando López, fray Francisco Franco, fray Andrés Ximénez, fray Diego Puente, fray Mateo de San Ambrosio, fray Rafael Talón, fray Salvador Piña, fray Luis Vela y fray Pedro José Visón. También se añade el comentario de que estos se dedican a pedir limosna para mantener la comunidad y el hospicio de su propiedad situado en calle Negrillos⁵⁵³.

Una serie de años dan muestra de los altibajos que se produjeron en la cifra de frailes. De esta manera, eran veinticuatro en 1808, diecisiete en 1820 y diecinueve en 1834. Finalmente, especificando algo más, en 1838 residían en Flores 19 profesos, 1 lector, 3 predicadores, 3 confesores, 2 simples sacerdotes, 6 no ordenados y 7 legos. El documento del Archivo Provincial de la Bética Leg. 41-49 sólo incluye números pero no identifican la categoría, así que los caracterizaremos como simples frailes⁵⁵⁴.

6.4.5. Desamortización

El mayor efecto negativo para el convento de Flores fue, sin duda, las célebres disposiciones del ministro Mendizábal que inició las acciones desamortizadoras con el Real Decreto de 25 de julio de 1835 en el cual se suprimían todos los monasterios con menos de 12 religiosos, pero a este le siguió el del 12 de octubre del mismo año en el que se suprimían la totalidad de los conventos masculinos por ser muy numerosos y ocasionar excesivos gastos para el Estado⁵⁵⁵.

⁵⁵³ A. H. M. A., Sección de Jurisdicción, Respuestas Generales de la Villa de Álora del Catastro de Ensenada, Unidad de Instalación nº 261, fº 128v.

⁵⁵⁴ Agradezco a Regino Bootello Miralles la cesión de estos documentos que parecen proceder del Archivo Provincial de la Bética. Leg. 41-49.

⁵⁵⁵ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *op. cit.* p. 48.



104. Claustro en ruinas tras el abandono producido por la desamortización. Archivo Temboury

Estos sucesos motivaron que la mayor parte del patrimonio del convento desapareciera o pasara a otras instituciones. Parte de los archivos manuscritos se perdieron y otros se trasladaron al convento franciscano de Estepa, el facistol del coro pasó a la Iglesia Parroquial de Álora, el órgano a la Parroquia del Valle de Abdalajís, los lienzos que ocupaban los bajos del claustro desaparecerían al igual que todo tipo de puertas y ventanas talladas con elementos de la iconografía franciscana, conservadas estas últimas en casas de Álora y en la propia parroquia.

Una copia de la *Gaceta de Madrid* con fecha de 5 de mayo de 1836, expone una relación de fincas nacionales que fueron designadas para su tasación, en virtud del artículo 4 del Real Decreto de 19 de Febrero del mismo. Dichas informaciones designan al convento de Flores con el número de 821, la clase y situación de la finca es una haza llamada del Llano del convento de Flores, pertenecía a la corporación de San Francisco

de Álora y el pueblo y provincia donde radican es en el término de Álora en Málaga⁵⁵⁶. El 20 de octubre de 1836 quedó constituida en Málaga la Junta para la Enajenación de Edificios y Efectos de conventos suprimidos, mandado por Real Orden de 13 de septiembre de 1836 mientras que la presidencia de dicha Junta la ostentaría el Intendente de la provincia⁵⁵⁷.

La expropiación de campanas en Málaga tuvo un interés puramente económico al igual que las cabezas de madera de las mismas. En la provincia hubo retrasos para que se llevara a cabo a pesar de que el importe de las ventas iba destinado a los gastos de guerra. Así, nos encontramos que algunos pueblos eran reacios a entregar sus campanas. Con fecha de 25 de febrero de 1837, la Junta Provincial de Málaga ordenó a los pueblos de Ronda, Ubrique, Gaucín, Grazalema, Cortes, Burgo, Estepota, Coín, Alhaurín el Grande, Antequera, Archidona, Álora, Colmenar, Vélez, Canillas Aceituno y Torrox, que remitieran las campanas de los conventos suprimidos en esas localidades. En este sentido, como la orden ya había sido dada antes a algunos responsables, se amenazaba con sanciones de dichas localidades, sino las entregaban en un plazo prudencial⁵⁵⁸.

Todas las alhajas se entregaron en 1835 por el Guardián Fray Antonio Estrada, al Depositario de la Desamortización⁵⁵⁹, y estas fueron: 4 cálices con patena, 1 copón, 1 caja para formas, 1 par de vinajeras con platillos, 1 custodia de metal con remates de plata, 1 diadema y crucifijo, 2 coronas, 1 cuchillo, unos zapatos, 3 potencias, 1 florón de esmeraldas y diamantes, 1 libro de perlas con 5 chapas de oro, 3 hilos más pequeños y 1 aderezo de la Virgen⁵⁶⁰.

Una vez ocurridos todos estos aspectos tan negativos y que tanto marcaron la historia del convento de Flores de Álora, la antigua imagen de la Virgen de Flores parece que seguía manteniendo su aura milagrosa y de consuelo para saciar epidemias y

⁵⁵⁶ RUBIO GANDÍA, M. A., *Desamortización Eclesiástica en Málaga, 1836-37*, Granada, Método Ediciones, 1997, p. 99.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 153-155.

⁵⁵⁹ A. D. E. Caja 25. Leg. 6, doc. 6.3.10.

⁵⁶⁰ RUBIO GANDÍA, M. A., *ibidem*, p. 162.

sequías, pues con fecha de 1854 fue enterrada en el atrio del santuario, María Angustias González Montañés por acuerdo de la Junta de Sanidad y así evitar le trajeran el contagio de puntos con mayor cantidad de población⁵⁶¹.



105. Vista exterior del convento en ruinas desde la huerta. Archivo Temboury

6.4.6. Actual presencia franciscana en Álora y en el Convento de Flores

El Santuario de Flores, tal y como nos ha llegado hasta nuestros días, conserva aún unos elementos plásticos del patrimonio tangible que recuerdan los siglos de presencia franciscana en aquel templo. Estas señas aluden al santo fundador y su práctica de la pobreza, la heráldica franciscana con el cordero, la fraternidad entre San

⁵⁶¹ Manuscritos inéditos... A. D. E. Caja 25. leg. 6. doc. 6.1.6.

Francisco y Santo Domingo de Guzmán, el enfrentamiento de sus seguidores y el recuerdo a las tórtolas en manos de la imagen del Niño Jesús de la Virgen de Flores. A camino entre lo tangible e intangible, está la devoción e imagen de San Antonio de Padua, y ya metidos de lleno en lo inmaterial se hará hincapié en el asentamiento del convento como un lugar en plena naturaleza e inmersa de paz y sosiego, *modus vivendi* habitual en los Frailes Menores. Pero el recuerdo ciego ante los ojos de los pobladores y oriundas de Álora es el origen de la Feria Real, celebrada en agosto gracias a la herencia y costumbre franciscana de acatar la indulgencia plenaria del Jubileo de la Porciúncula.

El aspecto físico del fundador de la orden hace aparición en el Santuario de Flores en una representación escultórica que preside uno de los altares. Se trata de una talla policromada del siglo XVII⁵⁶² con hábito talar, capilla sobre la espalda y confeccionada con tela gruesa de estameña con color terroso que recuerda a las cenizas de la tumba. El hábito se estrecha a la cintura con un tosco cordón con tres nudos que aluden a la Pobreza, Castidad y Obediencia, mientras que con una mano sostiene un Crucifijo al que dirige una audaz mirada⁵⁶³.

En la pintura, el tipo es definido por Francisco Pacheco, como así se representa en esta escultura:

“Era el Padre San Francisco de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza redonda y proporcionada; el rostro un poca largo; la frente llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y la barba, negros; la nariz, igual y delicada y las orejas pequeñas; era de rostro alegre y benigno, no blanco, mas, moreno; tenía los dientes juntos e iguales, y era de muy pocas carnes y delicada complexión. Y en espíritu más parecía del cielo que de la tierra.”⁵⁶⁴

⁵⁶² CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario...*, op. cit., p. 175.

⁵⁶³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”, en A.A.V.V., *El franciscanismo en Andalucía, historia, arte, literatura y religiosidad popular*, I Curso de Verano (Priego de Córdoba, 1995), Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, Córdoba, 1997, pp. 241-280.

⁵⁶⁴ *Idem.* PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 697-698.

Pobreza, castidad y obediencia fueron votos que Francisco acogió cuando volvió de Roma gozoso por la aprobación de la Regla⁵⁶⁵. Aunque en lo que se refiere a la pobreza ya era practicada por él desde sus principios ya que el padre de Francisco se enfurecía al ver en Asís a su hijo ejerciendo oficios humildes, ya llevando al hombre la espuerta, o bien manejando la pala del alarife. No aguantaba verlo mísero, maltraído, doblegado bajo el peso de la carga. Aunque Francisco había renunciado a todos los bienes terrenales; Francisco penetraba en las pobres chozas, en los corros de ricos ciudadanos y hasta en los garitos de los que en otros tiempos fuese asiduo, a demandar limosna para reparar el templo de San Damián, y después haría lo mismo con San Pedro y Santa María de los Ángeles. Desde aquel momento en que tomó una túnica oscura y se ciñó al talle la áspera cuerda de cáñamo con nudos nació en su espíritu la orden franciscana. Y así definen la pobreza para Francisco:

“Es allí la Pobreza doncella de beldad celestial: ciñe su frente guirnalda de rosas, mas sus galas nupciales son harapos: a sus pies no se tiende tapiz de seda, sino guijas, abrojos y zarzales. Un avieso canabre sus fauces para ladrar contra la Esposa; dos niños despiadados le arrojan imprecaciones piedras; pero ella mira con enejables gozo a Francisco, que le ciñe al dedeo anillo de alianza. Cristo junta las manos de los enamorados y preside las bodas: el Padre, entre nubes, asistido de angélicas milicias, presencia el misterio del amor.”⁵⁶⁶

El amor a la naturaleza y el sosiego son estilos indispensables de vida propios de los hermanos menores del padre San Francisco. En la explanada donde se halla el templo y que hasta el siglo XIX también estuvo el convento, aún se respiran esos aspectos en el ambiente. La naturaleza se esparce por aquel terreno al no haber alcanzado allí la expansión urbanística de la población y lo mismo ocurre con el sosiego, puesto que aquel término constituye un paraje de culto religioso hacía la imagen de la Virgen de Flores.

⁵⁶⁵ PARDO BAZÁN, E., *op. cit.*, p. 123.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, pp. 41-45.

Y la mejor expresión del renovado amor a la naturaleza, apareció con los inicios de la orden en una clase de hombres que igualmente eran cultivadores, jardineros, poetas artistas: los Frailes Menores. Ellos araron la tierra fértil, repartieron por las vegas el agua en canales, poblaron los estanques de peces, de ganado los establos y dieron asilo a las aves bajo las cornisas de los claustros⁵⁶⁷.

El origen de la actual Feria Real de Álora se instituye a partir de la celebración del Jubileo de la Porciúncula. Al empezarse a difundir la orden franciscana por todo el mundo cristiano, también se iba propagando esta práctica de celebrar la Porciúncula, y así fue que desde el momento que los primeros frailes franciscanos tomaron el convento de Flores se estuviera celebrando tal evento. La indulgencia atraería a la explanada de Flores a multitud de personas cautivadas por la exaltación religiosa.

Antes los escasos medios mecánicos de transporte de los siglos XVII, XVIII y XIX, los fieles devotos se veían obligados a utilizar caballos, mulos y borricos, respecto de los cuales, fue surgiendo el hecho de concertar o acordar tratos de compra, venta o intercambio, poniéndose así en marcha el concepto de feria de ganado. La permanencia de los que acudían al convento a ganar el jubileo fue ganando terreno y tiempo, porque cada vez se iban acercando más al pueblo, tomando el entorno y disposición particulares de la feria en todas sus expresiones, y al celebrarse el día 2 y los sucesivos 3 y 4 e incluso en 5 de agosto. La feria de ganado no fue instaurada como tal “Feria Real” de forma oficial hasta 1838, por concesión de la reina Isabel II.

⁵⁶⁷ PARDO BAZÁN, E., *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, vol. II, p. 70.



106. Explanada de Flores donde se aglutinarían multitud de personas con la celebración de la Porciúncula

La heráldica franciscana que reproduce el episodio de la impresión de las llagas aparece en el altar mayor y coro del santuario de manera estrictamente pictórica; los brazos cruzados de Jesucristo y San Francisco, con la marca de las llagas en las manos, el miembro del primero desnudo y del otro con túnica talar. Ambos brazos sirven de pilar a la cruz. Este símbolo franciscano aparece enmarcado en una complicada composición en la que también destaca el cordero⁵⁶⁸ con una rosa en la boca que simboliza la figura de Cristo por las continuas analogías entre ambos. Pero además de eso San Francisco rebosaba amor por todas las criaturas y su corazón sufría al ver padecer lo más mínimo a cualquier ser vivo. Pero la historia que encuadra al cordero, ocurre cuando un día se dirigía hacia Roma y dio con un pastor que llevaba un cordero sujeto con sogas recias. Se estremeció de lástima, preguntándole cuál era el motivo de llevar así al animal. La respuesta no fue otra que la que descubre sus intenciones de

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pp. 75-77.

venderlo, matarlo y asarlo para comérselo. Francisco ofreció su capa a cambio del cordero y desde aquel preciso momento el animal lo acompañó en los rezos y en los espirituales ejercicios.

Enfrentados en el presbiterio se hallan los escudos franciscanos y dominicos por esa relación de amor-odio que se profesaban ambas órdenes. A los oídos de Santo Domingo de Guzmán aún no había llegado el nombre de Francisco de Asís, hasta que una noche rezaba el español y tuvo una visión: Jesucristo airado, en ademán de empuñar tres lanzas contra el mundo, y su Madre que por aplacarle presentaba a dos hombres. En uno de ellos Domingo se reconoció a sí mismo y el otro era un mendigo pálido y humilde. Al día siguiente, entrando Domingo en una iglesia vio al hombre de su sueño, con la misma túnica remendada, el mismo aspecto de pobreza e igual fisonomía. Inmediatamente se fue hacía él con los brazos abiertos, y estrechándole sobre su corazón, exclamó: “Tú eres mi compañero: caminaremos juntos”. Tomás de Celano refiere que Santo Domingo y San Francisco hablaron largamente cogidos de las manos, de la salvación de la raza humana y Domingo pidió a Francisco la cuerda que llevaba ceñida. Con el abrazo de los fundadores hallaron persuasión para que nadie prevaleciera contra ellos, pues contaban con el corazón la mente, el entendimiento, la voluntad, la razón, la pobreza franciscana y el omnipotente amor. Por estrechar el lazo entre las órdenes establecieron costumbres destinadas a mantener la concordia entre hermanos menores y predicadores.⁵⁶⁹

San Antonio de Padua es uno más de los personajes que conforman la hagiografía franciscana. En el camarín lateral del templo se venera una imagen del santo; algo que en la actualidad no ocurre. Sin embargo, aquí se ha de destacar la permanencia de la devoción al santo en Álora, al ordenarse esculpir una efigie del santo por una familia acomodada de la ciudad en los años de discordia reinantes en la Guerra Civil. La familia Lería fue la que hizo tal encargo a Francisco Palma García entre febrero de 1937 y otoño de 1938⁵⁷⁰. San Antonio de Padua se veneró desde su ejecución

⁵⁶⁹ PARDO BAZÁN, E., *ibidem*, vol. I, pp. 114-117.

⁵⁷⁰ TÉLLEZ LAGUNA, M., *Paco Palma*, Málaga, Hermandad del Santísimo Cristo de los Milagros y

hasta los años ochenta del siglo pasado en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación y actualmente se halla en casa de la familia Lería.



107. Cartela con los brazos cruzados de Cristo y San Francisco en el coro alto

María Santísima de la Amargura, 1985, p. 158.

En la parte trasera y exterior del camarín de la Virgen de Flores se encierra la inscripción “*Tota Pulchra es María de Flores*” haciendo alusión a la perdurable defensa que presentaban los hermanos menores ante el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Esta protección no era comulgada por todos los Padres de la Iglesia y se originaron continuas disputas ante la negativa de Pelagio del pecado original, y los santos padres insistieron en la universalidad del pecado original, eximiendo sólo a Cristo por haber sido concebido en el seno de su madre sin obra de varón. Más como al hablar de la Virgen, lo hiciesen otorgándole la plenitud de gracia y lo demás que el dogma enseña, reinó sin disputa por diez siglos la sentencia de su Concepción Inmaculada. En el siglo XI se había celebrado en algunas partes su fiesta el día 8 de diciembre, tal novedad despertó dudas y nació la discusión. En el curso del debate la opinión tuvo contra sí misma a teólogos como: los dominicos Alberto Magno y santo Tomás, Enrique Gandavense, el agustiniano Egidio Romano, hasta los franciscanos Alejandro de Hales y San Buenaventura, si bien estos últimos mudaron de parecer más adelante, y Alejandro defendió en su *Mariale Magnum*, la Pureza de María. Recientemente combatida desde mediados del siglo XII hasta finales del XIII, llegó la opinión piadosa a verse abandonada en las escuelas, y hubo de refugiarse en los claustros. Pero mientras la Universidad de París abrazaba la opinión menos piadosa, Escoto, aplicando a la teología sus doctrinas metafísicas sobre la voluntad de Dios, defendía en Oxford, con gran aplauso y auditorio, la contraria. San Buenaventura, con sus ardientes himnos de serafín, había suscitado la partida de franciscanos partidarios de la Virgen, se hallaban dispuestos a romper lanzas por ella: la dialéctica de Escoto forjaba las armas para el torneo. En París, los franciscanos se alzaban frente a la Universidad predicando y enseñando sin tregua la que, desde entonces, dio en llamarse opinión de los Menores. Acertadamente dice un autor extemporáneo que en aquellas épocas, contrapesada la diversidad nacional por la unidad eclesiástica, y animando de unas mismas tendencias y aspiraciones, los partidarios de la gracia; esto es los franciscanos, se declararon donde quiera en pro de la sentencia piadosa, con tanto celo, que les valió ser tratados de herejes por sus antagonistas⁵⁷¹.

⁵⁷¹ PARDO BAZÁN, E., *op. cit.*, vol. II, pp. 235-237. ALCALÁ ORTIZ, E., *La creencia Inmaculista en Priego*, Priego de Córdoba, Edición Facsímil de la disertación del padre franciscano descalzo Joaquín

Esta defensa franciscana a la Inmaculada forma parte de la Orden y ya en 1260 San Buenaventura dispuso que al anochecer al toque de campana se entonara un saludo con el Ave María, precisamente a la hora en que los juglares entonaban sus cantares a las doncellas. Esta gran devoción, y tras una larga lucha, culminó con la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María, el 8 de diciembre de 1854 por el Papa terciario franciscano Pío IX. Y en 1950, Pío XII, declaró que la orden que más había trabajado para la definición del dogma había sido, precisamente, la de los Frailes Menores⁵⁷².

Un último aspecto a desarrollar, tomando como punto de atención la imagen o grupo escultórico de la Virgen de Flores y el Niño, es el pequeño ser que porta en una de sus manos Jesús. Este ente o animalillo no es otro que la tórtola, animal muy relacionado con la orden de los padres seráficos. Como se apuntó en capítulos anteriores, la escultura de Jesús se le añadió a la Virgen en el siglo XVIII, al tiempo que la Virgen sufrió un importante cambio en su estética para equipararla a la moda dieciochesca. Estos trabajos de conservación de la imagen y añadido del Niño, seguro que fueron promovidos por los frailes que custodiaban a la Virgen en el convento e, indudablemente tuvieron mucho que ver con la colocación de esta ave en la delicada mano del Niño Dios. La fina y diminuta estética de la tórtola es una simple adaptación de la paloma del Espíritu Santo, por ello, con toda seguridad los Hermanos Menores quisieron que este pájaro tomara la forma de la tórtola.

La relación de las tórtolas con los frailes franciscanos procede de la historia que relata el regalo que un joven hizo a San Francisco, este presente no fue otro que unas

Cantero y Bermúdez predicador y morador del convento de San Pedro Apóstol de Priego de Córdoba. Año 1804, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 2004, pp. 15-17. Agradezco a Fray Antonio López Mayo por LÓPEZ-FE FIGUEROA, C. M., *Inmaculada 150 años de la proclamación del Dogma*, Catálogo de la exposición en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla de mayo-noviembre de 2004, Córdoba, Cajasur, 2004, pp. 45-57.

⁵⁷² RODRÍGUEZ. I., *San Francisco de Asís en la música y en el arte*, Madrid, Fundación Universitaria española, Instituto Teológico de Murcia, 1982, p. 37.

tórtolas. Se trataba de un joven cazador que habiendo cogido tórtolas se disponía a venderlas cuando se topó con San Francisco, el cual, con su piedad característica hacia los animales, se puso a mirar a aquellas tórtolas con ojos piadosos, y le dijo al joven que le diera esas tórtolas para que no cayeran en malos crueles que las mataran ya que las tórtolas en las Sagradas Escrituras son comparadas con las almas castas y fieles, de forma que el cazador dio los animalitos a San Francisco. El Padre Seráfico y sus frailes le hicieron nidos a cada una de ellas y ellas se multiplicaron poniendo huevos, y criaron sus hijuelos en presencia de los frailes, llegando a tal familiaridad que trataron con San Francisco y con sus frailes como si hubieran sido gallinas criadas a su mano, y no se fueron de allí hasta que San Francisco les dio con su bendito beneplácito la licencia para ausentarse. Por lo que respecta al joven que se las había dado, San Francisco le dijo que llegaría a ser fraile de la orden sirviendo a Jesucristo y no se equivocaba porque al escaso tiempo tomó los hábitos de la misma.⁵⁷³

6.4.7. Viajeros y excursionistas

Los viajeros pueden considerarse como los primeros “turistas” que dejaron su “instantánea fotográfica” impresa en los comentarios que hacían de los lugares visitados. Ni duda cabe apostillar cómo pueden considerarse a los viajeros románticos los primeros turistas, aunque todavía estuviera muy lejos de conocerse el término. Ellos iban recorriendo pueblos y ciudades de las que dejaban constancia en libros que a lo largo del siglo XX se han publicado. De estos viajeros, pocos visitaron Álora, y los que así lo hicieron hacían mención mayormente al castillo y a nada más.

A finales del siglo XIX, o más concretamente en 1884, aparece un personaje llamado Augusto Jerez Perchet que haciendo un estudio sobre el paisaje visitó Álora y el Convento de Flores. En la lectura que verifica sobre el lugar aporta datos interesantes a tener en cuenta:

⁵⁷³ *Floreillas del glorioso Señor San Francisco y de sus frailes*, Madrid, Apostolado de la prensa, 1925, pp 61-62.

“La visita al *Convento de Flores* es de rigor. En cada localidad invitan al forastero á una excursion mas ó menos interesante, y por lo que se refiera á Alora, debe el viajero anotar aquella entre las indispensables.

El camino peca de incómodo, pero las inclemencias del pavimento no pueden pesar en la balanza, ante la compensación feliz de los pintorescos detalles, á veces oscurecidos un tanto, en presencia de las rocas salientes de las montañas, que en actitud amenazadora parecen dispuestas á dejar sus naturales asientos y caer sobre la ruta para sepultar al inofensivo transeunte.

El último trecho del camino es un campo sembrado de almendros; apacible término del anterior caos de peñas y alturas.

El convento está al norte de Alora; fue edificado en 1592 con el nombre de S. Francisco de Asis y dedicado á Nuestra Señora de Flores. Ignoramos si en otros siglos hallábase enriquecido de alguna manera: pero ahora carece de los refinamientos de un arte superior.

El tiempo ha señalado su huella en la obra con violencia implacable, saturándola, por decirlo así, de tristeza infinita. El claustro, sencillo y pequeño, aparece en gran parte destruido y en el patio esconden su existencia varios cipreses, melancólicos y fúnebres como el emplazamiento que ocupan.

La iglesia es bastante regular; tiene una sola nave y le dan animación y adorno un retablo de gusto churrigueresco y un camarín de orden jónico. La media naranja pertenece al corintio y el resto de la fábrica al toscano.

En el templo hay tres mómias de frailes, y una de ellas tendida en el atahud, conserva un fragmento del hábito, que sin duda, cuando su dueño era animada criatura, usó en la vida religiosa.

Una escalera de caracol lleva hasta la torre, humilde y envejecida. ¡Qué gran sitio la pequeña plataforma, para meditar fuera del bullicio! ¡Cómo nos esplicamos en algunas circunstancias, el pensamiento en cuya virtud el hombre quebranta los lazos que lo unen á la sociedad y se oculta entre los muros de un monasterio!

El éxtasis tiene sus lógico imperio en la soledad, porque el alma, libre de las mundanas pasiones, vaga á su placer, sin escollos que la torturen en su camino.

Pero en el Convento de Flores ya no moran los religiosos de otros días; y cuando al agitar la cuerda de la campana vibró el bronce, tuvimos miedo, pensando, que sus acentos eran un canto funeral elevado en honra de los antiguos moradores de aquella santa casa.

Y la verdad es que mas se aviene con el paraje misterioso el silencio, que cualquiera suerte de sonidos, exceptuando los de la naturaleza libre y majestuosa.

Desde el convento causa deleite á los sentidos el encantador paisaje que se extiende por todos lados. A nuestra espalda se escalonan algunos montes. Al frente y al sur se dilata el valle de Alora, pintado de matices distintos en los que alternan y se confunden los blanquísimos caseríos con las palmeras, los granados, los almendros, los olivos, los limonares y los naranjos y el oscuro suelo desaparece bajo las cúpula frondosa de aquella multitud de árboles.

Baña los campos el Guadalhorce, cuyo lecho arenoso y seca en unos parajes y escondido en otros por el susurrante raudal, se destaca de los tonos que esmaltan el campo. Hiladas de pitas sirven de lindero á las heredades y se las vé dibujar sus perfiles adhiriéndose á la superficie de la tierra; y por último tantas galas y adornos, de los que forman parte, cual corresponde al idilio pastoril los cantos de los pájaros y los rumores de arroyos, brisas y ramas, tienen por digno coronamiento un cielo purísimo y trasparente. La decoracion cambia si miramos hacia el lado del norte, donde los Gaitanes señalan el límite del paradisiaco jardín⁵⁷⁴.”

El viajero considera al convento de Flores de importante interés paisajístico y arquitectónico, invitando a todo aquel que acuda a Álora a llevar a cabo su visita porque, a su modo de ver, es de obligada intención e interés. En su momento atestiguó que el camino era incómodo, pero encontraba algo que lo compensaba y eso era los pintorescos detalles que en ocasiones se oscurecían por la presencia de sobresalientes rocas de las montañas, que amenazaban con caerse y sepultar al tranquilo pasante. El último trecho del camino era un campo cuajado de almendros. Una vez que se encontró en el convento lo tachó de carecer de primores artísticas, no sin dejar en duda que en otros siglos hubiese estado enriquecido con atractiva estética, señalando, finalmente, que el tiempo había marcado la arquitectura con la violencia de la soledad infinita.

En 1907 Amador de los Ríos visita las derruidas instalaciones y las define como de ruina total, únicamente perdura un ala del claustro con galería de arcos, quedando al descubierto las habitaciones sin techumbre de los pisos superiores, puertas deformadas, ventanales rotos y la fábrica sucia. Decisivamente estaba bastante deteriorado, el exterior de la iglesia, mostraba indecisamente el estilo arquitectónico, pero la imagen de

⁵⁷⁴ JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea: Estudios y paisajes de la capital y su provincia*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 154-156.

Nuestra Señora de Flores seguía estando allí y por su advocación de las Flores continua siendo nombrado en totalidad el convento⁵⁷⁵.

En la década de los 20 del pasado siglo XX había un grupo de personas de Málaga dedicado a visitar los pueblos de la provincia: la Sociedad Excursionista. Dicho equipo de personas visitaron Flores e incluso se fotografiaron en el interior del claustro. De su visita al convento y su entorno se sabe que fue allí donde almorzaron “rodeados de las bellezas naturales del terreno y saturado el ambiente por le aroma de los naranjos y limoneros”⁵⁷⁶.

En la década de los 40 de la pasada centuria, el poeta Alfonso Canales cuando la iglesia conventual se halla en un deplorable estado de abandono y ruina, de aquella visita Canales escribió: "En la cripta de la ermita abandonada de Nuestra Señora de Flores pueden verse manos religiosas entrelazadas surgiendo de un nicho abierto", e incluso compuso una reflexión poética a consecuencia de aquella visita⁵⁷⁷:

¿No rezaron bastantes, no rezaron
bastante? ¿Qué suplican, qué suplica,
qué piden, Señor, qué significan
estas cruzadas manos? ¿No alcanzaron
ay, Dios, lo que pedían? ¿No llegaron
sus voces a tu oído?..."

⁵⁷⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, R., op. cit., pp. 112-113.

⁵⁷⁶ A.D.E., Caja 25. Leg. 6, doc. 6.5.4.

⁵⁷⁷ BORREGO, D. y MORALES, G., *Álora: trazos y palabras*, con motivo del XXV Aniversario del Colegio Público "Los Llanos", Álora, CEIP "Los Llanos", Diputación de Málaga, 2003, p.66.



108. Sociedad Excursionista en el claustro del convento en la década de los 20 del siglo XX
Archivo Díaz de Escovar

6.4.8. Reformas del siglo XX

Después de varios intentos fallidos por parte del obispado de Málaga y de los vecinos de la ciudad de Álora para recuperar aquellas instalaciones religiosas, y tras una

restauración en 1899⁵⁷⁸, no será hasta pasados sesenta años cuando se le restituyó la funcionalidad pastoral. En dicho año el obispo de la diócesis era el Cardenal Ángel Herrera Oria, obispo que construyera por toda la geografía rural las conocidas escuelas rurales, entre cuyos principales proyectos estuvo la reconstrucción de este convento. Las obras daban comienzo en 1959 y dejaban el convento con el aspecto actual con la función de Escuela de Magisterio de la Iglesia bajo la dirección de las Teresianas⁵⁷⁹. Finalmente, en 1970 se restauró totalmente la iglesia, llevando a cabo las obras el arquitecto Fernando Morilla⁵⁸⁰.



109. Aspecto actual del antiguo claustro del convento de Flores tras la reforma de 1959

⁵⁷⁸ *Idem.*

⁵⁷⁹ GUEDE, L., *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...op. cit.*, p. 393.

6.5. Duplicidad de ubicación: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación.

6.5.1. Contexto histórico

La situación de Álora en época de los árabes y algún tiempo después de la conquista, no corresponde a la actual: en aquella se encontraba sobre lo que se llama “Las Torres”, al abrigo del Castillo, rodeada por fuertes muros, siendo ideal desde el punto de vista estratégico. Sin embargo, no tenía posibilidad de ampliación, viéndose obligado a hacerlo fuera de las murallas. De esta forma, se amplió el pueblo y alcanzó un gran desarrollo durante los siglos XVI y XVII y devastándose la primitiva población, pues en 1680 sólo quedaba una parte llamada Villavieja, que también desapareció años después.

Al cambiar la situación del pueblo y el vecindario iba aumentando, se impuso la necesidad de tratar de la construcción de otra Iglesia Parroquial. Así, el Consejo acordó de edificarla en la Plaza Baja⁵⁸¹, acometiéndose una obra que hoy es calificada de gigantesca, por ser actualmente una de las mayores de la Diócesis de Málaga.

6.5.2. Rasgos generales

Álora pertenecía a la Vicaría de Coín durante el tiempo que duró la construcción, desde 1600 a 1699, habiendo sido consagrada por el Obispo de Málaga el Sr. Don Bartolomé Espejo y Cisneros.

Las posibilidades económicas del pueblo no le permitieron grandes obras. Se debe tener en cuenta que la base más importante de los ingresos parroquiales la realiza el pueblo con su aportación diezmal y son las Fábricas quienes costean las obras de las

⁵⁸¹ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.*, nº 338.

parroquias, participando muchas veces incluso con cantidades en metálica, además del trabajo personal, aportación de materiales, etc⁵⁸².

La parroquia de Álora es de planta basilical o como Temboury llama a estas iglesias “columnarias”. El templo se vincula al modelo creado por la Colegiata de Santa María de Antequera aunque empleando el orden dórico. Esta planta basilical consta de tres naves, separadas por gruesas columnas de sillería, con capitel de fino ábaco que voltean arcos de medio punto, también de sillería, con pinturas de los apóstoles en las enjutas⁵⁸³. Cada fuste de las columnas está segmentado en quince fajas de piedra, recortada en lo vanos de la torre, sillar almohadillado y severidad en su interior, iluminada por ventanas⁵⁸⁴



110. Interior de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación (1600-1699). Foto Pedro Pablo Vergara

⁵⁸² *Ibidem*, nº 342.

⁵⁸³ Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

⁵⁸⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, F., *op. cit.* pp. 25-36. MORALES GARCÍA, J., *Álora, en blanco y negro*, Álora, Imprenta Castillo, 2009, p. 174.

Por el aspecto robusto del conjunto y sus dimensiones, más bien, parece proyectada para sostener una pesada bóveda de piedra, que para una ligera armadura de madera de par y nudillo.

En cuanto a la armadura, la madera fue adquirida en Flandes a través de la casa de comercio de Málaga de los Señores Bombarte de Brujas, y el párroco Don Ciriaco Pérez Barriendos pagó por ella 8.000 reales. Se especifica el número de piezas: 100 planchas, 60 medias planchuelas, 500 cuarterones, 400 alforgías,...La traza y condiciones de la obra de madera las dio el maestro mayor de la misma, el insigne Pedro Díaz de Palacios, y se puso la obra en 1000 ducados. La obra se concertó el 8 de febrero de 1629⁵⁸⁵. En la obra de José Morales de *Álora: cal y embrujo*, afirma que la madera también fue importada de América⁵⁸⁶

La armadura es rectangular de limabordón hacia los pies, de par y nudillo, con tirantes de lazo, con crucetas y estrellas en el centro y extremo de ellas que apoyan sobre canes renacentistas. El argeute y almarbate se remata por moldura de punta de diamante, así como los papos de los tirantes. El conjunto de armadura es similar al tipo que el maestro Pedro proyectó en otras iglesias de su mano, como en San Pedro de Málaga. La armadura se encargó en 1629 pero no se terminó y colocó hasta después de 1686. Se impone este tipo sin lazo, más económico y generalizado⁵⁸⁷.

Al anteriormente mencionado Pedro Díaz de Palacios, se le es atribuida esta obra. Él era maestro mayor de las obras de la catedral de Málaga desde el 19 de junio de 1599 que sucedió a Diego de Vergara Echaburu, hijo de Diego de Vergara, supervisando y dirigiendo por este motivo muchas obras del Obispado de Málaga. Su

⁵⁸⁵ *Idem.*

⁵⁸⁶ MORALES GARCÍA, J., *Álora: cal y embrujo*, Álora, Ayuntamiento de Álora, Imprenta Castillo, 2004, p. 22.

⁵⁸⁷ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 189.

intervención prolonga este renacimiento tardío hasta buena parte del siglo XVIII dando lugar a un barroco clásico, en virtud de lo cual podría considerarse manierista⁵⁸⁸.

Para su construcción se tuvo que llevar a cabo una penosa labor de explanación del terreno sobre todo hacia la cabecera, es una obra con una extraordinaria labor de cantería que se extraía del lugar conocido por la Pila Terraza, hoy Fuente de la Manía que es la más fina y resistente de la Sierra del Hacho⁵⁸⁹. Es decir, la iglesia es toda ella de piedra excepto una fina banda de ladrillos que corre próxima a la armadura de tradición mudéjar.



111. Torre campanario y sillería isódoma de todo el exterior del templo

⁵⁸⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, p. 373.

⁵⁸⁹ BOOTELLO MORALES, *op. cit.* n° 340.

Todo el exterior de la iglesia, está compuesta por una sillería isódoma. La portada principal se distingue por un toque de austeridad. Esta se abre con un arco de medio punto con pilastras a ambos lados que sostienen un balcón con un vano adintelado. El único elemento decorativo de la portada es un escudo de piedra del franciscano obispo de Málaga Fray Antonio Enríquez de Porres realizado a lo largo de su Pontificado entre 1634-1648.

La torre se levanta al lado izquierdo de la fachada principal estando dividida en cinco cuerpos separados por una imposta; los dos primeros cuerpos están a la par que la fachada, se abren con huecos adintelados y se decora el más elevado con pilastras, el central tiene una especie de basamento que rasga con arcos de medio punto reforzándose con sillares almohadillados en los ángulos, el cuerpo de campanas tiene arcos de medio punto que se corona con una estructura piramidal de piezas de cerámica y cuatro pináculos en los ángulos.

Otras consideraciones que podemos hacer de esta iglesia es que a finales del siglo XVIII tuvo la necesidad de repararse, solicitando en 1791 al mayordomo de fábricas la obra que fue atrasándose hasta 1793, para creer el obispos que debían concurrir a ellas los interesados en sus diezmos contribuyendo por ello como tal participante, tras la comunicación de la Real Junta de Diezmos de 1794⁵⁹⁰.

6.5.3. Sacristía⁵⁹¹

Es hermosa y proporcionada a la magnitud del templo, terminándola el maestro Pedro Manuel García, conforme a lo pactado con Bartolomé González Osorio, pues además del precio y plazo de pagos especulados, se fijaron nueve condiciones:

⁵⁹⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*, p. 374.

⁵⁹¹ BOOTELLO MORALES, *op. cit.* n° 347.



112. Bóveda de la Sacristía. Foto Pedro Pablo Vergara

“1ª. Que en la dicha Sacristía ha de hacerse una Capilla por aristas, tabicada, y doblada y macizas las enjutas; hasta el tercio guarnecida con recuadro por las aristas, con ocho ángulos corrida una moldura en lunetos y aristas.

1ª Que ha de jarrar y blanquear todas las paredes y cuatro nichos y sentar las tres puertas y ventanas de dicha Sacristía y guarnecida con sus derrames.

3ª Que ha de solar dicha sacristía de ladrillo cortado y raspado a lazo con sus cartabones.

4ª Ha de guarnecer la Capilla Mayor y sus paredes hasta el movimiento de la pedrinas, y ha de hacer cuatro pedrinas con su cornisa que sirva de anillo y su banco de tres pies de alto, corrida su moldura y sus entrecalles.

5ª Que dicho Maestro ha de hacer una media naranja que mueva su punto desde el banco hasta la mitad de su ancho, que es la mitad de la altura, con nichos y sus fajas y en los nichos entrecalles.

6ª Que en medio de la media naranja ha de hacer un florón con sus hojas resaltadas con sus rolados.

7ª Que ha de sentar las ventanas o cercos de dicha capilla mayor.

8ª Que ha de secar la dicha Capilla, guarnecerle arco toral y las pilastras.

9ª Que le Sr. Beneficiado contratante ha de dar todos los materiales necesarios y si por falta de ellos se dejare de trabajar se le abonará además de lo convenido”.

Antiguamente tenía dos puertas que sufrieron alteraciones con la reforma de 1885 al incorporarle dos puertas más: para la capilla mayor, para el Sagrado Corazón, para la Escuela del Santo Cristo y otra para comunicar directamente con la Iglesia.

6.5.4. Capillas y altares

La nave del Evangelio consta de las siguientes capillas:

Altar del Santo Cristo de la Columna

Este altar ocupa la cabeza de la nave lateral derecha de la iglesia, siendo su titular dicha imagen. Es de tamaño natural y representa a Jesucristo atado a la columna. La antigua talla era de autor desconocido y fue enviada desde Popayán (Colombia) por José Hidalgo Aracena en el siglo XVIII, quien costeó la imagen y el altar⁵⁹². Actualmente esta imagen ha desaparecido, venerándose allí otra con la misma advocación, obra del escultor Nicolás Prados López en 1943.

Altar de Nuestra Señora del Rosario

El altar con su camarín, donde se venera la imagen de Nuestra Señora del Rosario se hizo posteriormente a 1753 a expensas de Don Pedro Díaz de Castro y Lobato⁵⁹³. El magnífico retablo que poseía fue destruido en la Guerra Civil, lo mismo que ocurrió con el del Altar Mayor y todos los demás.

⁵⁹² *Ibidem*, nº 349.

⁵⁹³ *Ibidem* nº 365.

La planta del camarín es de forma hexagonal, tiene un elevado entablamento del que cuelgan placas recostadas y sostiene una bóveda de cuarto de esfera con lunetos pintados con decoraciones en zigzag⁵⁹⁴.

Baptisterio

Está al pie de la nave derecha, cerrada por una puerta de barrotes de madera, donde reencuentra la Pila Bautismal. En su interior hay una ventana por la que entra una abundante luz natural.

El Baptisterio se comunicaba con la planta baja de la torre que tiene una bóveda vaída con motivos circulares pendiente de un florón central; en esta planta baja estaba instalado el Archivo parroquial donde se custodian múltiples libros y documentos.

La nave de la Epístola:

Altar de Nuestra Señora de los Dolores⁵⁹⁵

Este altar ocupa la cabeza de la nave izquierda de la iglesia, siendo su titular la Virgen de los Dolores. Guarda perfecta armonía con el del Santo Cristo de la Columna.

No se han encontrado antecedentes relativos a este altar con su retablo, ni a expensa de quien se hiciera, siendo posible que sea como el del Cristo de la Columna del siglo XVIII. El actual retablo es neorrenacentista de color verde y dorado.

Altar de San José⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, p. 374.

⁵⁹⁵ BOOTELLO MORALES, A., *ibidem*, nº 383.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, nº 386.

Está situado en la segunda capilla de la nave izquierda. José García Gordillo costeó a sus expensas en 1776 el altar de San José con su retablo y verja de cierre. Retablo de estilo de talla y dorado con el mayor primor.

Altar de Nuestra Señora del Carmen⁵⁹⁷

Es el tercero de la nave izquierda. Antiguamente sólo había en este altar el hermoso cuadro de las Ánimas. En el centro se situó la imagen de Nuestra Señora del Carmen de tamaño natural. No se han podido extraer datos exactos; pero de las memorias dejadas para su culto, parece deducirse que su existencia data de la segunda mitad del siglo XVIII.



113. Desaparecido retablo del Altar de la Virgen del Carmen. Archivo Temboury

⁵⁹⁷ *Ibidem*, n° 391.

Capilla de la Sagrada Familia⁵⁹⁸.

Aurelio Funes Yagüez era un hombre compasivo. Solicitó y obtuvo del Obispo la autorización para hacer al pie de la nave izquierda de esta iglesia parroquial, una capilla destinada a la Sagrada Familia de Nazaret, y en ella una cripta donde inhumar en su día los restos de su más inmediatos deudos y los suyos propios.

Dio principio la obra en 1905. En la cripta, hornacina para la Sagrada Familia, en la solería lápida con la inscripción Familia de Funes, también tiene un zócalo y verja de hierro. Este retablo es neobarroco, y al igual que el de la Virgen de los Dolores, es de color verde y dorado.

6.5.5. Capilla Mayor

Se sube a ella por cuatro gradas, teniendo a derecha e izquierda dos verjas de madera torneada, una al lado del Evangelio y otra al de la Epístola. Además de las ventanas, la iglesia recibe también luz por la que tiene abierta por debajo de su media naranja en el costado izquierdo. Tiene planta cuadrada y se cubre con una bóveda de media naranja sobre pechinas en las que se representan los cuatro evangelistas y dos ángeles sobre los capiteles torales. La bóveda semiesférica está dividida en ocho nervios cajeados.

El arco del triunfo es de medio punto con placa de hojarasca con angelote sobre la clave y flanqueado por dos escudos, uno de haberse construido reinando Carlos II y otro habiendo sido mandado hacer por el obispo de Málaga Bartolomé Espejo y Cisneros (1693-1704)⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, nº 393.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, pag. 375.

Desde el año 1997 se llevó a cabo el proyecto de reconstrucción del retablo mayor, recuperándose en 2007 y siguiendo las características del antiguo para que al finalizar quede lo más fidedigno posible al original. Obra dotada de una verdadera calidad artística, el proyecto se canalizó a través de una Escuela Taller que se ha creado para seguir lo más fielmente posible el original desaparecido en la Guerra Civil. Este compromiso ha sido posible gracias a la iniciativa del Ayuntamiento de Álora, a los trabajos realizados por la Escuela Taller y al Obispado de Málaga. Por todos ellos hoy se completa una parte importantísima del conjunto iconográfico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.



114. Retablo del Altar Mayor antes de desaparecer en 1936. Archivo Temboursy, 1933

Cerca de los años 50 del siglo XVIII es cuando se realiza la mayor producción en la retablística antequerana y, sin lugar a dudas, seguro que primero los hicieron allí y luego por influencia, cercanía geográfica y por buenos maestros fueron llamados los expertos antequeranos para trabajar en los pueblos cercanos, como es el caso de Álora. A rasgos generales el antiguo retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación data de mediados del siglo XVIII y fueron dos artistas los que se barajan como posibles autores de tal obra: Diego Márquez y Vega que lo talló y Francisco Martínez Primo que lo doró y policromó unos años después. Ambos pertenecen al círculo antequerano, grupo del que está totalmente influido el retablo del altar mayor y, que según José Morales García⁶⁰⁰, mantuvieron una estrecha colaboración profesional y personal, además de que, el primero realizó una talla de Virgen del Carmen para la Villa de Álora ya que las monjas de la Encarnación de Antequera le encargan la imagen del Carmen, dorada y estofada siguiendo el modelo de la que hizo para Álora. El segundo era de una familia de retablistas cuya saga heredaba de padres a hijos el arte de trabajar la madera en todos los sentidos: talla, dorado y policromado.

Lo que sabemos del retablo, según afirma Antonio Bootello Morales en sus *Hojitas Parroquiales*, publicadas entre 1912 y 1930, es que “a mediados del siglo XVIII acudió a Álora Francisco Martínez Primo, dorador y tallista afincado en Antequera”⁶⁰¹ o que “no se conoce la autoría del retablo y lo único que se sabe es la venida de Francisco Martínez Primo para dorarlo y policromarlo”. La verdad es que en la Historia y en la Historia del Arte en muchas ocasiones, y a falta de documentos que lo acrediten, hay que hacer ciertas hipótesis susceptibles de ratificarse o refutarse. Por consiguiente, Antonio Bootello Morales fue un gran historiador de Álora pero lo que pudo pasar es que él viese el nombre de Francisco Martínez Primo que vino ya para la fase final del retablo y esto puede ser porque de la fuente de la cual la tomó él, no apareciera más documentación que la del dorado y policromado. Además Martínez Primo con su importante talante de artesano remató el trabajo que Márquez y Vega había empezado.

⁶⁰⁰ MORALES GARCÍA, J. *Diccionario Histórico-Geográfico de Álora y su término municipal*, Álora, Diputación de Málaga, Ayuntamiento de Álora, Imprenta Castillo, 2008, p. 284.

⁶⁰¹ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* n° 346.

Se tiene constancia de que Martínez Primo, luego de terminar el retablo de la parroquia hizo muchos más y entre ellos estaba el de la iglesia del convento de las monjas que había en la Fuente Arriba, igualmente destruido en la Guerra Civil. Otra cuestión relevante es que, al parecer, Martínez Primo percibida mayor cantidad económica que Diego Márquez y el ejemplo lo tenemos en los retablos de las iglesias antequeranas del Carmen Calzado y el Carmen Descalzo. De ninguna de las dos se da certeza de su autor pero se defiende con total certeza que el Carmen Calzado fue obra de Martínez Primo, mientras que en el Carmen Descalzo, a veces lo atribuyen a Martínez y otras a Márquez, pues bien y se optaría porque los retablos de ambas iglesias fueron hechas por Martínez; la primera porque lo afirman la mayoría de los versados en la materia y la segunda porque de los expertos historiadores del arte de los cual se ha tomado tal fuente, como son Rosario Camacho Martínez y Jesús Romero Benítez, no llegaron a ver nunca el retablo que había en el convento de las monjas de Álora. En éste y en el del Carmen Descalzo se incorpora un detalle que es puramente idéntico y son unas formas cóncavas y convexas con volutas que aparecen en las zonas superiores de los retablos. Y, por último, en el retablo de la parroquia se utiliza el estípite, muy utilizado por ambos autores. Esta forma geométrica empezó a utilizarse en Antequera en torno a 1740 y se le añaden, aparte de las formas geométricas mencionadas, los característicos nudos prismáticas, placas,...⁶⁰².

Se debe dejar claro algo que se sabe con toda certeza y es que todo retablo es un elemento parlante y que, en el caso de la Encarnación de Álora, cuenta la historia local en el ámbito religioso y civil; esto se hace a partir de los santos que son representados: San Paulino es el patrón de Álora al coincidir su festividad con el día que tuvo lugar la entrega de llaves del último alcaide musulmán a los Reyes Católicos después de haber conquistado estos últimos Álora. Inmaculada porque fue a principios del siglo XVIII cuando se fundó el Beaterío de la Purísima Concepción o Convento de las Monjas al que antes se ha hecho especial mención y también por la devoción que tendría el pueblo

⁶⁰² SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "La Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación un 'todo' combinado a distintas 'partes'", *Nazareno de las Torres* nº 9, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2009, pp. 58-59.

de Álora a la Inmaculada influido por la veneración profesada a esta advocación de la Virgen por los frailes franciscanos del Convento de Flores, aspecto que se deben de tener en cuenta muchísimo en la vida religiosa en Álora; estos santos anteriores están en las hornacinas del primer cuerpo a ambos lados del manifestador. En las hornacinas de segundo cuerpo, es decir, a ambos lados de donde figura el grupo de La Encarnación están San Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana o de Hermanos Menores, frailes que moraban en el Convento de Flores y cuya influencia religiosa en Álora era de vital importancia., y la escultura de San Sebastián porque cuando los Reyes Católicos conquistaron Álora mandaron construir el desaparecido Hospital de San Sebastián situado en la plazoleta lateral de la iglesia parroquial, pues bien este espacio era propiamente dicho el solar del hospital y la capilla del hospital probablemente se situaba en el edificio que actualmente alberga el Museo Municipal de Álora. En esta capilla, actual museo, era donde se veneraba la imagen de San Sebastián hasta que se hizo el retablo, siendo solo entonces cuando fue trasladado al flamante aparato arquitectónico.

En las fotografías que se conservan del retablo no aparece la escultura de San Paulino sino la de un Sagrado Corazón. Esto es debido a que, según Bootello Morales, en una fecha de 1887 se cambió San Paulino por el Sagrado Corazón, instalando en la capilla del Cristo de la Columna a San Paulino y en la hornacina del retablo al Sagrado Corazón⁶⁰³, siguiendo la moda del momento.

Por último, toda la calle central está conformada por una superposición de cuerpos; el manifestador o tabernáculo eucarístico localizado en la zona inferior central, sobre éste el grupo escultórico de La Encarnación, haciendo alusión a la Sagrada Titular del templo que está dedicada la Iglesia Parroquial y, en tercer lugar, en el ático el Calvario, Historia Cristiana que es muy usual que aparezca en los remates de los retablos. Dichos elementos relatan: El manifestador que es donde simbólicamente se hace presente o manifiesta la figura de Jesucristo con el sagrario. Sobre él, el momento en el que fue encarnado Jesús en María, y sobre este, el remate con la escena que representa la muerte de Cristo, en definitiva, podemos decir que la parte central del

⁶⁰³ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* nº 349.

retablo habla de Cristo por Encarnación y Muerte que procuran la Salvación y la representación real de Jesucristo en el sagrario del manifestador.



115. Retablo del Altar Mayor tras su recuperación. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

Otro aspecto interesante respecto al manifestador es la existencia en el Sagrario de una tramoya. En documentación fotográfica antigua se observa que en el lateral izquierdo del Manifestador había una puerta para acceder a la parte trasera del retablo,

espacio de acceso reservado para cuando el sacerdote estaba oficiando la misa y llegaba el momento de la Eucaristía, el acólito o monaguillo entrara dentro y le daba la vuelta al Sagrario. Es evidente que, para los fieles que acudían al oficio sería un efecto sorprendente ver cómo giraba el manifestador mostrando la custodia sin que aparentemente nadie lo estuviera rotando, y el que lo batía era el monaguillo que estaba detrás.

Otro tema que afecta al tabernáculo eucarístico o manifestador son las pinturas de los Apóstoles que jalonan la nave⁶⁰⁴. La cuestión radica en el orden que ocupan la serie de los Doce Apóstoles, pues según el Nuevo Testamento los apóstoles van presentándose a medida que fueron llamados por Jesús, según veremos.

Por otro lado, están las pinturas de los Evangelistas. Desde el siglo IX los Evangelistas se ordenan alrededor del Pantocrátor o la representación "viva" de Jesucristo que en nuestro caso alberga el manifestador. En las pinturas de las pechinas del Altar Mayor es donde se disponen estas con San Mateo que es representado por la figura o símbolo de un hombre, porque narra el nacimiento de Cristo. San Marcos con la figura del león porque su evangelio empieza con; "Voz del que clama en el desierto". San Lucas aparece con el becerro como significado del sacerdocio por la visión que tuvo el sacerdote Zacarías. Y, por último, San Juan con el águila porque ningún evangelio llegó tan alto.

Desde el siglo XV los Evangelistas van acompañados de sus símbolos y se ordenan siguiendo un sentido jerárquico: 1º San Juan con el águila, 2º San Mateo, símbolo del hombre, 3º San Lucas con el buey, 4º San Marcos con el león. Los Evangelistas se presentan en la parroquia con la misma forma o disposición que se representan desde el siglo XV y el primero y segundo están más cerca del manifestador, imagen simbólica de Jesucristo en la tierra, mientras que el tercero y cuarto más alejados, es decir, están situados siguiendo una jerarquía planteada desde el siglo XV. La planta cuadrangular o plano del Altar Mayor, donde está el Santísimo Sacramento en

⁶⁰⁴ El Apostolado de la Parroquia se describirá tras este apartado.

el manifestador o tabernáculo, tiende a relacionarse desde muy antiguo con la idea tradicional del mundo creado por Dios, apoyado por los cuatro pilares orientados hacia los puntos cardinales, y su correspondiente imagen cósmica codificada por la tradición cristiana⁶⁰⁵.

Así era la mentalidad de la época y para dar una explicación al anterior discurso expresado hay que tenerla muy en cuenta. Todas las iglesias suelen contar con un programa iconográfico en sus pinturas, esculturas y elementos arquitectónicos que forman un todo compuesto por sus distintas partes, y cuando carece de alguna parte ya no es entendido por las personas de aquella época. Tenemos que tener en cuenta que, durante siglos, la inmensa mayoría de las personas carece de instrucción y los religiosos tenían que inculcar la permanente devoción religiosa de alguna manera y que más didáctico que a través de imágenes y símbolos que todos conocían. En la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación el todo es la propia iglesia y sus partes son todos los elementos que la ornamentan y en el caso que nos ocupa, es el retablo con el programa iconográfico que hay en él y complementado con las pinturas de los Evangelistas y Apóstoles.

6.5.6. Características generales de las pinturas de los Apóstoles

Según Moreno Carbonero, los frescos de la Capilla Mayor, que representan los cuatro Evangelistas, son de mano de un artista menos hábil que los mucho más valiosos que forman el Apostolado situado sobre los arcos de la nave central. Estos frescos fueron restaurados en 1859 por el pintor de Antequera José María Batún⁶⁰⁶.

Las doce pinturas que representan los Apóstoles adoptan una serie de rasgos comunes que se distribuyen en la serie. Cada una de las composiciones se descubre en el

⁶⁰⁵ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., *op. cit.*

⁶⁰⁶ BOOTELLO MORALES, A., *op. cit.* nº 346.

interior de un triángulo. Los diez que discurren por la nave central lo hacen en la enjuta, mientras los dos restantes hacen lo propio en los pies del templo, sobre el coro. El borde del triángulo lo forma un triple listel, la de los apóstoles de la nave, son de tono amarillo las listas de los lados, y blanca la del centro. Y por lo que respecta a los del coro, lo hacen en azul en sustitución del amarillo. Las mismas líneas también son las encargadas de rodear el nombre del apóstol correspondiente, que se presenta en el centro de la línea superior. Esto último se empezó a hacer para individualizar al santo⁶⁰⁷.

Todos los apóstoles visten túnica y manto, y ostentan como atributo colectivo un libro, elemento que pasaron a llevar después desde el siglo XIII⁶⁰⁸. Pero otro aspecto para distinguir a cada uno, lo constituye un atributo individual que, en su mayoría, responde al instrumento que le causó el martirio.

La composición empleada en la representación pictórica se repite en toda la serie. En un primer plano aparece una piedra en un lado con el libro sobre él. En el centro el apóstol se encuentra recostado sobre la piedra o se apoya levemente permaneciendo erguido. Y sobre las cabezas de los santos una estrella que Moreno Fuentes identifica como la Gracia⁶⁰⁹. La escena se sitúa en la entrada de una gruta⁶¹⁰ o cueva a la que se le abre un paisaje que siempre despunta en el extremo contrario de donde se apoya el santo. Los paisajes ofrecen profundidad al conjunto, son todos diferentes pero a la vez montañosos y con cielos crepusculares o abismo de nubes bajo las montañas, tan sólo hay un paisaje que cambia y es el que se ve tras Santo Tomás, tras el que se dispone un paisaje marítimo.

Es probable que cada uno de los paisajes que se muestran junto a los Apóstoles, guarden cierta relación con el lugar que les tocó evangelizar. La clave parece encontrarse en Santo Tomás, porque el propio horizonte paisajístico revela, por un lado,

⁶⁰⁷ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1950, p. 12.

⁶⁰⁸ *Ibidem*. p. 14.

⁶⁰⁹ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*

⁶¹⁰ *Idem*. Pienso que la Gracia hace las veces del nimbo.

como veremos, el viaje en barco que tuvo que hacer hasta llegar a la India, lugar que fue a evangelizar, y por otro, su condición de arquitecto al aparecer una isla con un edificio que indica el palacio que construyese para el rey de la India.



116. Grabado de *Hendrik Goltzius* (siglo XVI), modelos tomados para el Apostolado de Álora

Otra cuestión afecta al orden que ocupan la serie de los Doce Apóstoles, pues según el Nuevo Testamento los apóstoles van presentándose a medida que fueron llamados por Jesús. En la cabeza se presentan San Pedro, San Andrés, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista. Después viene un segundo grupo de apóstoles: San Felipe, San Bartolomé y Santo Tomás. Finalmente hacen acto de presencia todos los demás: San Judas Tadeo, San Simón, San Matías y Santiago el Menor⁶¹¹. De esta misma forma es como están distribuidos los Apóstoles en la nave central y testero de los pies; los que fueron llamados los primeros por Cristo están más cerca del Altar Mayor y los últimos más alejados y sería porque en el Altar Mayor, y más concretamente en el manifestador del retablo, se simboliza y "manifiesta" en el templo la presencia de

⁶¹¹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 40.

Jesucristo. Esta tendencia iconográfica así a excepción de la figura de San Pablo, que no fue uno de los primeros pero está situado en la primera conjunta del lado de la Epístola, quizá por su gran amistad con San Pedro y por ser considerado como la figura más importante del cristianismo después de Jesús⁶¹².

Esta serie del Apostolado, cercano al estilo de Bartolomé Aparicio⁶¹³, recuerda por completo las célebres estampas grabadas que hizo *Hendrik Goltzius* que, por lo demás, también inspiraron los bustos de yeso de la subida al camarín de la Victoria en Málaga⁶¹⁴. En nuestro caso, hay algunas figuras que son enteramente iguales a los modelos como San Juan Evangelista, Santiago el Mayor, San Simón y San Andrés. En estas figuras, los brazos mantienen la misma postura y las manos y el libro idéntica posición, la mirada la dirigen hacía el mismo lugar, e incluso, reproducen detalles como situar en el mismo punto el instrumento de martirio en el caso de San Andrés y San Simón, la colocación de la venera en el pecho y sombrero en lo que toca a Santiago el Mayor y, por lo que respecta a San Juan, los bucles del pelo son idénticos a los del grabado. Sin embargo, en otras se ve la influencia en el semblante o en el gesto de brazos y manos del santo, así pasa con San Felipe que lo único que lo diferencia de la serie grabada en el aspecto físico y en Santo Tomás aparece también la presencia de la musculatura del antebrazo derecho. En definitiva, en todos se pone una nota más o menos visible del influjo de *Goltzius*.

La holgura con la que se presentan los ropajes revelan una clara influencia miguelangelesca⁶¹⁵. Lógicamente, la túnica se distingue de la capa por la diferencia de colores empleados, que no son muy llamativos a diferencia de los utilizados para San Juan, que son el rojo y verde que caracterizan al santo, a la vez que estas presentan unas longitudes no muy largas ni muy anchas⁶¹⁶.

⁶¹² *Ibidem.*, p. 299.

⁶¹³ GONZÁLEZ SEGARRA, S., *Historia del Arte de Málaga. La pintura del Barroco*, Vol. 12, Málaga, Prensa Malagueña S.A., 2011, p. 104.

⁶¹⁴ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, *The Illustrated Bartsch. 3 Commentary Netherlandish artist: Hendrik Goltzius*, New York, ed. Walter L. Strauss, Tº III, 1982, p. 50 y ss.

⁶¹⁵ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, pag. 118.

⁶¹⁶ INTERIÁN DE AYALA DE, J., *El Pintor Christiano y Erudito o Tratado de los Errores que suelen comerse frequentemente en pintar o esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1782, Tº I, pag. 296.

San Pablo

Está situado junto al altar mayor, en la primera enjuta del lado de la Epístola. Después de Jesús es el más extraordinario misionero, defensor de la nueva religión y una de las figuras más importantes de la historia del cristianismo⁶¹⁷.

La escena en la que aparece representado no es más que una gruta abierta en un paisaje rocoso bajo un cielo crepuscular al fondo, conforman un escenario en el que el apóstol, sentado en primer plano, se concentra en la lectura del libro que sostiene en su mano izquierda, que quizá se traten de sus escritos epistolares. El aspecto que presenta es de una persona anciana de frente despejada y facciones poderosas que retratan una fuerte personalidad⁶¹⁸. Su indumentaria es una túnica de color rosado con capa de un color intermedio entre gris verdoso.

Normalmente su aspecto se mantiene desde la Alta Edad Media al encarnar un tipo físico estable. Es pequeño, contrahecho, calvo, con una frente abombada y una barba larga. Otra tradición le pinta como un hombre vigoroso, de barba recortada con parecido a Pedro⁶¹⁹. Porta la espada en la mano derecha, con la que se le representa desde el siglo XIII y quiere indicar tanto el instrumento de su martirio como construir una imagen metafórica alusiva al estilo "cortante" de sus epístolas⁶²⁰. El martirio de San Pablo consistió en ser decapitado por su condición de ciudadano romano. Una vez cortada, la cabeza rebotó en tres ocasiones sobre el suelo de naciendo al instante tres fuentes⁶²¹.

De la figura del apóstol San Pablo se refiere que llevó a cabo persecuciones y participó en martirios de cristianos. Su conversión al cristianismo se produjo un día que iba haciendo la ruta entre Jerusalén y Damasco. Una fuerte luz le dejó cegado, al tiempo que Cristo le llamó por su nombre primigenio, que no era otro que Saulo, y le preguntó que por qué le perseguía. Una vez recuperado de la ceguera partió hacia Damasco donde se bautizó y se convirtió⁶²².

⁶¹⁷ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 299.

⁶¹⁸ MORENO FUENTES, F., *op.cit.*, p. 118.

⁶¹⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 300.

⁶²⁰ FERRANDO ROIG, J., *op. cit.*, pag. 213.

⁶²¹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 301.

⁶²² *Ibidem.*, p. 299.

Posteriormente , el personaje fue objeto de numerosas persecuciones, siendo el momento culmen cuando se dirigió a Jerusalén y es aceptado a formar parte de la comunidad apostólica, aunque en un principio surtiera el efecto de una cierta desconfianza hacia su persona⁶²³.

El personaje también recibió el encargo de practicar su apostolado entre los pueblos no judíos o de la gentilidad, de ahí que se ganara el sobrenombre de apóstol de los gentiles. Entre ellos figuraba un criado de Nerón, que había muerto y San Pablo lo resucitó. El emperador Nerón enfureció y apresó al apóstol, al ver que su sirviente y cinco personas más que lo acompañaban se habían convertido al cristianismo y elaboró un decreto imperial para martirizar a los cristianos. Tras esta determinación, San Pablo fue sacado de la cárcel y mandado decapitar⁶²⁴.

Santiago el Mayor

Está situado en la segunda enjuta del lado de la Epístola. Es hermano de Juan, pescador y uno de los primeros discípulos llamados por Jesús junto a Andrés, Pedro y Juan⁶²⁵.

Santiago el Mayor aparece representado como apóstol con la condición de peregrino, con los pies descalzos. Lleva entonces un manto largo, un sombrero de ala ancha y se apoya con un bordón (bastón de caminante terminado en una bola). Sus vestimentas se adornan con una o varias conchas de Santiago, que constituyen desde el siglo XIII su atributo habitual⁶²⁶. Se representa como un hombre de mediana edad. Sentado en primer plano ante una gruta, mira fijamente a un punto indefinido, mientras se aparta el pelo de la cara en un gesto casual, para el que la mano se representa con un

⁶²³ *Ibidem.*, p. 299.

⁶²⁴ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.* p. 357 y ss.

⁶²⁵ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 347.

⁶²⁶ *Ibidem.*, p. 348.

escorzo por logrado. Porta el bastón y ostenta en el pecho la venera, símbolo del peregrino, que adorna en dos ocasiones su sombrero⁶²⁷.

El apóstol Santiago, hijo de Zebedeo, después de la Resurrección de Cristo empezó a predicar en Judea y Samaria, pero luego se trasladó a España donde propagó la palabra de Jesucristo. En este país reclutó a escasas personas, a pesar de que intentó al máximo incorporar adeptos con su misión⁶²⁸. La evangelización de España, es el testimonio que más caracteriza a la iconografía de Santiago, situándose su tumba en Santiago de Compostela y es patrón de España. La literatura artística asienta esta tradición tardíamente, a eso de los siglos IX –XI, motivado por los intentos de conquista cristiana frente a la cultura islámica. A partir del año mil las peregrinaciones a la tumba del apóstol se multiplican, lo que hace que la ciudad de Santiago de Compostela se convierta en uno de los focos principales de peregrinación de Europa después de Roma⁶²⁹.



117. Santiago el Mayor y su comparativa con el grabado de *Goltzius*. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

⁶²⁷ MORENO FUENTES, F., *op. cit.*, p. 118.

⁶²⁸ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 396 y ss.

⁶²⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 347.



118. Santiago el Mayor y su comparativa con el grabado de *Goltzius*. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

San Felipe

Está situado en la tercera enjuta de la nave de la Epístola. La panorámica en la que se encuentra inmerso el santo es, a la derecha, un paisaje montañoso introducido por un camino entre las mismas. Sobre este paisaje se vislumbra un fondo de cielo crepuscular.

Por lo que respecta al apóstol, se trata de un hombre anciano, calvo, con barba y pelo blanco no muy largos, representación que adoptó desde la Edad Moderna. Su indumentaria consta de una túnica amarilla clara con botones, el primero de los cuales está desabrochado y manto de tonalidad rosada. En cuanto a la pose adoptada por el santo, se encuentra recostado sobre su lado izquierdo, con la mano izquierda en su pecho y en la mano derecha sostiene un bastón rematado en cruz latina. En un primer plano se observa una enorme piedra donde está un libro entreabierto, como si acabara de haber estado leyéndolo. Así lo manifiesta su mirada perdida, quizá reflexionando acerca de lo recién leído.

San Felipe es uno de los primeros discípulos que acompañó a Jesús y después de la muerte de este se ocupó de evangelizar Frigia aunque al final murió en Hierópolis⁶³⁰. Por lo que se refiere a su martirio, porta en una de sus manos el alusivo, que no es otro que un bastón terminado en cruz, siendo esta última donde murió.

Su martirio fue la lapidación y la crucifixión. Se dice que cuando se encontraba en Hierópolis y contaba ya con ochenta y siete años mandó reunir a todos los obispos y presbíteros, a los que les dijo que le quedaban siete días de vida y que los emplearía en formarlos. Cuando pasaron esta serie de días, fue apresado para ajusticiarlo de la misma manera que fuese su maestro Jesús, doctrina que lo predicaba hasta la saciedad.

⁶³⁰ *Ibidem.*, p. 171.

Santo Tomás



119. Santo Tomás sostiene una lanza, causa de su martirio. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

La figura del santo es de una persona joven y de aspecto musculoso, como lo advierten el voluptuoso brazo derecho y el cuello. Tomás posee el pelo color castaño, rizado no muy largo y lo mismo ocurre con la barba. La escena también capta el momento en el que se encuentra leyendo un libro, que coge con la mano izquierda, extremidad tapada, al mismo tiempo, por el manto. Con la mano derecha sostiene una lanza, en la que se apoya y que fue la causa de su martirio. En la zona inferior de la

enjuta sólo asoma el pie izquierdo del personaje que a su vez casi llega a cruzar con la otra pierna. La vestimenta del apóstol es igual que la de los otros, túnica y manto, la primera de color entre azul grisáceo con botones, el inicial suelto. Por lo que respecta al manto es de tonalidad amarilla.

La figura del santo ocupa el primer plano de la escena junto a una piedra sobre la que apoya el antebrazo izquierdo. El fondo que enmarca la imagen es de oscuridad de la gruta con un haz de luz dentro de ella, mientras que a la derecha y bajo un cielo nuboso, se observa un paisaje de mar y como únicos elementos sumidos en él, una embarcación al fondo y una isla con un edificio de planta circular.

He aquí dos componentes de gran interés para desarrollar, como son la lanza, constituyente del martirio y el paisaje de fondo.

Un ministro del rey de la India, andaba buscando en Cesarea un buen constructor y por expresa voluntad de Cristo, que quería que éste evangelizara la India, hizo que Tomás se cruzara en el camino del ministro para que lo eligiera a él, aludiendo que era la persona indicada que estaba buscando para llevar a cabo lo que el rey pretendía. Desde Cesarea hasta la India hicieron el camino en barco, pero antes de llegar a su destino final hicieron parada en algunos lugares. Una vez en la India, Tomás diseñó los planos de un monumental palacio para el rey. Este se lo agradeció muchísimo, por ello, le proporcionó un gran tesoro que él repartió entre los pobres del pueblo. Al poco tiempo el rey salió de viaje, ampliándose este a un espacio de tiempo de dos años, durante los cuales Santo Tomás se dedicó en cuerpo y alma a predicar la palabra de Dios y como resultado llegó a convertir a muchas personas de aquel país. Pero el problema surgió cuando regresó el rey de su largo viaje y se encontró que la mayoría de la gente había abrazado una nueva religión, se enfadó y mandó encarcelar, degollar y quemar al santo y al ministro. El gran milagro de la salvación ocurrió cuando el hermano del rey, que había muerto, resucitó, diciéndole a su hermano quién le había hecho volver a la vida. Así que el rey perdonó al santo y al ministro. Este relato hace alusión al paisaje marítimo que se presenta detrás de Santo Tomás; el mar con una embarcación a la deriva expresa el viaje por mar que realizó Tomás en compañía del otro personaje para llegar a la India, y la isla con el edificio indica el palacio que el

discípulo le hizo al rey de la India, mostrando también la condición de buen constructor que poseía⁶³¹.

El otro instrumento que sirve de protagonista al personaje es la lanza que porta en la mano derecha y que es la provocadora de su martirio y muerte, aunque en la *Leyenda Dorada* sustituya la lanza por una espada. Santo Tomás se fue a otro lugar de la India, donde siguió predicando la palabra de Dios y convirtiendo a numerosa gente, de cualquier condición social, a la religión cristiana. Pero un nuevo problema surgió a raíz de la conversión de dos mujeres de alta alcurnia, una de ellas la mujer del rey⁶³². Por dicha causa Santo Tomás fue hecho prisionero, atado de pies y manos, ante el rey que intentó matarlo introduciéndolo en un horno que se apagó cuando entró Tomás. Acto seguido le ocurrió otro hecho antes de morir y fue que lo querían obligar a adorar a un ídolo de bronce que se disolvió ante sus palabras. Esto fue lo que más hizo enfurecer al monarca que sin más cogió una espada (lanza) que le atravesó el corazón⁶³³.

San Simón

Se localiza en la quinta enjuta del lado de la Epístola. La composición en la que se inscribe el santo es la usual a las anteriores, ya que, por el sector izquierdo, se divisa un paisaje de montañas rocosas bajo un cielo de igual características que la de los anteriores apóstoles. Mientras que, en el tramo derecho, aparece el interior del cueva con una luz, pero aquí se acoge un particularidad cuando hace aparición en este lugar, una sierra aludiendo al martirio que sufrió el santo.

El aspecto físico de San Simón es de un varón de mediana edad, imberbe y con media melena de cabellos castaño claro. El santo aparece vestido con una túnica de color celeste grisáceo y el manto rosáceo. Este último cae a partir del hombro izquierdo sobre el mismo brazo y finaliza bajo la mano derecha. Con las dos manos sostiene un libro que entre descansa en una roca en primer plano que hace las funciones de mesa. El

⁶³¹ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, p. 46 y ss.

⁶³² La *Leyenda Dorada* no aclara si es otro rey, que es lo más probable, o se refiere al mismo de antes.

⁶³³ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, p. 46 y ss.

libro lo lee de forma no muy concentrada, por lo tanto sería más propio afirmar que lo hojea, costumbre esta de representar al santo muy usual a partir del siglo XVII⁶³⁴.

En los Evangelios, Simón es conocido como el Zelotes o el cananeo. Según cuenta la tradición, se cree que estuvo evangelizando Egipto y después, con el apóstol San Judas Tadeo, acudió a Persia donde ambos sufrieron su martirio y murieron. El motivo de su martirio fue por haber destruido ídolos al concluir una discusión con unos sacerdotes paganos. Aunque según otra versión, Simón habría sido cortado con una sierra, elemento que aparece detrás de la efigie del apóstol en la representación pictórica de la enjuta⁶³⁵.

San Matías

Está situado en el lado derecho de los pies del templo o sobre el coro. El santo es representado como un hombre anciano, calvo con barba corta y blanca al igual que su pelo. La expresión de su rostro es de desánimo con el ceño fruncido y mirada baja hacía un libro que se sostiene en la piedra de primer plano en el lado izquierdo. El libro también parece ser hojeado, como lo indica la mano izquierda entre las hojas del mismo. En posición sedente deja caer levemente el brazo izquierdo sobre la piedra mientras que el brazo contrario lo levanta sutilmente y en la mano sostiene un hacha boca abajo que reposa en el muslo derecho, atributo con el que se le representa desde el siglo XV⁶³⁶ y que fue la causante de su muerte.

Los ropajes son amplios y consta, como los anteriores de túnica amarilla, sujeta con un fino cinturón apenas visible, pero se percibe por el fuelle que hace el ropaje a la altura de la cintura, además los ropajes llegan a tapar los tobillos dejando asomar los dos pies. El manto es color verde grisáceo y se halla envuelto al cuello de forma desahogada, baja sobre la espalda y surge de nuevo por debajo de brazo izquierdo y cae por la pierna del mismo lado. El fondo de la escena lo compone un espacio rocoso de claro-oscuro al que se le abre a la derecha del santo un paisaje montañoso y desértico en el que discurre y desfiladero sinuoso.

⁶³⁴ *Ibidem.*, p. 356.

⁶³⁵ *Ibidem.*, *op. cit.*, p. 356.

⁶³⁶ FERRANDO ROIG, J., *op. cit.* p. 195.

La vida del apóstol San Matías es peculiar ya que después de la traición de Judas y la muerte y resurrección de Jesús, los apóstoles debían seguir siendo doce por ser este un número que resulta del producto de multiplicar el tres, el número de la Santísima Trinidad, por el cuatro, al ser éstas las partes del mundo donde la doctrina relativa a este misterio debía ser predicada él. Para la selección de un nuevo apóstol hubo setenta y dos discípulos que accedieron a ser candidatos, aunque de este grupo sólo seleccionaron a dos, y entre ellos fue echado el asunto a suerte y San Matías fue el elegido para ser proclamado apóstol⁶³⁷.

San Matías ejerció su evangelización en Judea, donde predicó, realizó milagros y finalmente murió. Se dice que murió crucificado y que su cuerpo fue sepultado en la iglesia de Santa María de Roma, lugar en el que se muestra su cabeza. Con la misión y prodigios evangelizadores que Matías llevaba a cabo en Judea, convirtió a gran número de personas, por ello, los judíos hicieron lo posible para que se le prendiera y condenara a morir. La condena a muerte fue a ser apedreado, y mientras era lapidado tenía las manos extendidas hacía el cielo, rogando que su alma fuera confiada a Dios. Cuando ocurrió esto, se le acercó un soldado romano con un hacha bien afilada, y con ella procedió a cortarle la cabeza⁶³⁸.

Hasta aquí son los discípulos que se representan en el lado de la Epístola y en el lado derecho de los pies. A continuación se comentarán los que discurren por el lado del Evangelio, finalizando con el que hay en los pies de la iglesia.

San Pedro

Está situado en la primera enjuta del lado del Evangelio y representa a un individuo anciano, calvo, con barba y pelo gris y corto, al serles cortados en una prisión romana⁶³⁹. El santo se recuesta sobre su lado izquierdo en la tan usual piedra que aparece en primer plano. Este enorme guijarro también sirve para que apoye el codo

⁶³⁷ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 180 y ss.

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 309.

derecho, que le vale de base para llevar su mano a la barbilla, y como plataforma a un libro cerrado y una llave⁶⁴⁰. Con gesto de súplica, dirige la mirada hacia la izquierda y ligeramente al cielo, ademán que acompaña con las manos entrelazadas y llevadas al pecho.



120. San Pedro con llave y libro sobre un guijarro. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

Las vestimentas de San Pedro son una túnica con las mangas cortas de color gris azulado y bajo la túnica parece tener un ropaje rosáceo, pues así se ve salir de las mangas cortas. El manto de amarillo que se envuelve en el hombre izquierdo pasa por la espalda no llegando a tapar el derecho, prolongándose hasta los pies, ocultándole el derecho y dejando mostrar el izquierdo.

En un plano inmediatamente posterior al personaje aparece un fondo rocoso de la gruta, con el claroscuro no tan acentuado, entre tanto un paisaje peñascoso brota por

⁶⁴⁰ Por mucho que se esfuerza la vista, no se consigue ver una segunda llave. REVILLA, F., *op. cit.*, p. 341.

la derecha que tienen como primer plano unas ramas de vegetación que parecen caer hacia el abismo.

Pedro y su hermano Andrés eran pescadores y fueron los dos primeros que Jesús tuvo como discípulos. San Pedro estaba presente en todos los acontecimientos que giraron en torno a la figura de Cristo. Su nombre ya está indicando la edificación de una futura iglesia, dentro de la cual parte siendo jefe de la primera comunidad cristiana de Jerusalén antes de partir a Roma, ciudad donde vive hasta su muerte, siendo en ella donde predica los evangelios y reúne a los discípulos de Cristo hasta constituir la iglesia romana de la que fue el primer obispo. Pedro disfruta de la primacía junto a su hermano Andrés y a Juan y Santiago el Mayor⁶⁴¹.

El elemento objeto de su suplicio no aparece en la obra, a pesar de ser éste un martirio muy representado. Se dice que la muerte de Pedro tuvo lugar el mismo día que la de Pablo, y la defunción del santo discípulo fue treinta y seis años después que la de Jesús y radicó en la crucifixión boca abajo. Su martirio se desarrolló tras ser prendido por el emperador Nerón en las persecuciones anticristianas que cada cierto tiempo ejecutaba. Fue condenado a morir como su Señor Jesucristo, pero por expreso deseo suyo lo hicieron boca abajo⁶⁴².

"Te daré las llaves del Reino de los cielos" (Mt 16, 17-19). A partir de esta frase, las llaves son un atributo esencial en la figura de San Pedro Apóstol, por tanto, se anuncia la imaginaria entrega de las llaves, simbolización de los poderes otorgados al papado, en la persona de Pedro⁶⁴³.

San Andrés

Y como hermano de Pedro que era, al parejo que fue uno de los primeros en formar el grupo, Andrés aparece junto a Pedro en la segunda enjuta del lado del Evangelio.

⁶⁴¹ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 308 y ss.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 346 y ss.

⁶⁴³ REVILLA, F., *op. cit.*, p. 161 y ss.



121. San Andrés con el dedo justo en la sien, detrás la cruz en aspa, motivo de su muerte. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

San Andrés se ajusta a la figura de una persona entrada en avanzada edad, con pelo y barba larga y blanca, aunque calvo. Se halla recostado en el lado derecho de la escena, entre tanto apoya el codo, de ese lado, en la piedra de primer plano y se lleva la mano hacía un lateral de la cara, poniendo un solo dedo justo en la sien. La mano izquierda la sitúa en lo alto del libro que permanece cerrado en la piedra. La cabeza la dirige a la derecha y casi abajo, pero la mirada la hace de soslayo⁶⁴⁴ con gesto de irritación.

La túnica es de color verde y el manto rosáceo. Este último se le ve aparecer por la parte izquierda de la cintura, continua tapándole las piernas hasta dejar sólo mostrar el pie derecho.

⁶⁴⁴ El santo parece que está mirando al espectador que se dirige la mirada hacía él.

Detrás del santo una oscuridad de rocas y la cruz en forma de aspa que fue motivo de su muerte, sin embargo, en la sección izquierda emerge un paisaje montañoso coronado por un cielo crepuscular.

Andrés ejerció el apostolado en Grecia, Asia Menor y Rusia, topando con la muerte en Patrás, en el Peloponeso⁶⁴⁵. Andrés era pescador con su hermano Pedro, y junto con él, y los también pescadores Juan y Santiago, fue convocado por Jesús para formar parte de los doce apóstoles tras la frase: “Venid conmigo; yo os haré pescadores de hombres”, así pues dejaron su faena y lo siguieron para siempre⁶⁴⁶.

Se encontraba Andrés en Acaya fundando iglesias y evangelizando a grandes cantidades de personas. Ente ellas estaba la mujer del procónsul llamado Egeas. Resultó que Egeas, con gesto irónico, le dijo que Andrés era el predicador de una secta; a lo que el santo varón contestó, entre otras cosas, que los ídolos a los que los romanos adoran no son más que demonios que quieren apartar a los cristianos del Hijo de Dios. Tras estas y otras muchas más palabras que duró la conversación, Egeas terminó por enojarse desmesuradamente hasta mandar a encarcelar a San Andrés. Al día siguiente, de nuevo, Egeas y Andrés se emplazaron frente a frente; Egeas deseaba que Andrés instigara un sacrificio a los dioses, pues de lo contrario le amenazaba con crucificarle y otras muchas coacciones más. Andrés, dispuesto a padecer lo que fuera le añadió a Egeas que mientras más duro fuese su suplicio mejor se encontraría con su Señor. A partir de aquí Andrés comenzó a ser martirizado de manera similar a como lo fuese Jesús; con los azotes y atados de pies y manos a una cruz en aspa, pero no lo clavaron para que su muerte se prolongara durante más largo tiempo. Mientras tanto, Egeas estaba padeciendo las amenazas de la multitud que se agolpaba en el lugar, y por ello se acercó a San Andrés, pero el santo le dijo que no intentase bajarle de la cruz porque ya era tarde para rectificar la culpa. Y así fue como murió San Andrés⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 21 y ss. En la *Leyenda Dorada* aparece que murió en Acaya como a continuación se relatará.

⁶⁴⁶ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 29 y ss.

⁶⁴⁷ *Ibidem.*, p. 29 y ss.

San Juan Evangelista

Ocupando un lugar próximo al Altar Mayor del templo se halla la representación pictórica de San Juan Evangelista, en la tercera enjuta del lado del Evangelio. El santo es pintado como un joven varón, imberbe y con pelo corto y rizado de color castaño.

La gestilocuente súplica de San Juan, se lleva a cabo con una mirada serena hacía el cielo, con la mano derecha abierta bajo el pecho y el codo del mismo lado que casi llega a ser apoyado en la tradicional piedra del primer plano, en la que también se descubre el libro cerrado. Con la mano izquierda sostiene a media altura una copa dorada, constituyente éste como uno de sus atributos.

La indumentaria de San Juan es la propia de él; túnica verde con el primer botón abierto y manto rojo que pasa por detrás del hombro derecho y sale bajo el mismo para después caer en la rodilla del mismo lado, entre tanto, por el tramo izquierdo pasa por la espalda luego sobre hombro y mano y finaliza encima de las piernas.

El fondo de la figura de San Juan lo enmarca unas rocas que hacen claro-oscuro a las que se abre un paisaje montañoso a la derecha.

San Juan gozó de muchos privilegios durante su apostolado concurriendo los principales en el amor que Cristo le tuvo, en la permanencia de la virginidad y porque fue confidente de algunos secretos de Jesús. Marchó a Asia a predicar la palabra de Dios. El emperador Domiciano tuvo noticias de la actividad que realizaba Juan y fue por ello por lo que lo mandó a llamar, condenándole a morir dentro de un barreño de aceite hirviendo. La sorpresa para el emperador fue cuando San Juan salió incólume de ese sufrimiento, ante lo cual Domiciano lo desterró a la isla de Patmos. Allí estuvo hasta que el cesar murió y quedó libre de aquella injusta deportación⁶⁴⁸. Esta es una escena muy usual que los pintores suelen representar en variadas ocasiones.

⁶⁴⁸ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 65 y ss.



122. San Juan con gesto de súplica se lleva la mano derecha abierta bajo el pecho. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

En esta ocasión el atributo que porta San Juan Evangelista es una copa dorada⁶⁴⁹, elemento que indica la pócima que hubo de beber para demostrar la verdad de su predicación. La tradición cuenta que este acontecimiento de la vida de Juan tuvo lugar

⁶⁴⁹ Esta copa suele aparecer representada saliendo de ella una serpiente o dragón pero en esta ocasión no aparece o al menos la vista no alcanza a verlo. Tampoco aparece en el San Juan Evangelista de *Goltzius*. FERRANDO ROIG, F., *op. cit.* p. 154.

cuando ya había evangelizado toda Asia. Un día, un grupo de gente le quiso obligar a adorar a los ídolos en el templo de Diana. La reiterada negativa de Juan llevó a este a formular un trato: si ellos invocaban a Diana y se desplomaba la iglesia cristiana Juan adoraría a los ídolos, pero si no ocurría esto, él invocaría a Cristo con una oración y se derrumbaría el templo. El resultado de este pacto implicó como resultado la destrucción del templo de Diana.

Aristodemo, prelado de los ídolos, protestó por lo ocurrido. Juan habló con él, diciéndole que para convencerle de la fe cristiana haría lo que le dijera. Aristodemo le puso como prueba que tomara una copa con veneno y si salía con vida creería en Dios. Antes de que Juan procediera a tomarlo lo probaron dos prisioneros condenados a muerte y murieron en el acto. Seguidamente, San Juan lo tomó y no sufrió en menor daño con el veneno, e incluso le ordenó a Aristodemo que colocara su túnica sobre los dos hombres muertos y dijera unas palabras, así lo hizo y de esta forma resucitaron. Al poco tiempo y después de los acontecimientos practicados, Aristodemo pasó a abrazar la fe cristiana, siendo bautizado por San Juan.

San Bartolomé

Se halla en la cuarta enjuta del lado del Evangelio. Su cuerpo se halla recostado a su derecha sobre la piedra de primer plano, en la que, al mismo tiempo se afirma un pequeño canto que hace las veces de atril para su libro abierto. Porta en la mano derecha una afilada hoja de cuchillo, objeto que fue la causa de su martirio.

Representa a un hombre de mediana edad con bigote y media melena de color castaño peinada con la raya en el centro. La indumentaria es de túnica amarilla y manto rosáceo que baja desde el hombro por el lado derecho. La mirada permanece fija en el libro abierto y la actitud de los brazos la hace colocando el brazo derecho que lleva el cuchillo sobre la mano izquierda que descansa en la piedra. El fondo que encuadra al santo responde a un frontal de rocas dispuesto tras su imagen, para aparecer un paisaje montañoso inmerso de nubes a altura inferior a las montañas.

El rostro de San Bartolomé no concuerda con el prototipo que comenta la Leyenda Dorada: “Sus cabellos son negros, su figura blanca, sus ojos grandes, su nariz recta, su barba comienza a platear; viste túnica púrpura y cándido manto adornado con piedras preciosas”⁶⁵⁰.



123. San Bartolomé aparece con el cuchillo con el que le arrancaron la piel. Foto Archivo Ayuntamiento de Álora

⁶⁵⁰ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 57.

San Bartolomé, probablemente identificable con Natanael⁶⁵¹, ha aparecido siempre en la relación nominal de los doce apóstoles, pero, al igual que San Simón, nunca llegó a desempeñar ningún papel importante en los Evangelios ni en los Hechos de los Apóstoles⁶⁵². Después de la muerte de Jesús, se dirigió a evangelizar Arabia y Mesopotamia. Tras haber ido a la India, sufrió su martirio en Armenia, donde fue desollado vivo y luego crucificado por orden del rey Astiajes⁶⁵³. La mayoría de las representaciones de San Bartolomé lo muestran desollado y portando su propia piel, o bien, en el momento que sufre el martirio. Pero en este caso San Bartolomé aparece en un estado de quietud y súplica, a la vez que lleva en la mano derecha el cuchillo con el que le arrancaron la piel.

San Judas Tadeo

Situado en la quinta enjuta del lado del Evangelio. El fondo que se encuentra tras la figura del santo lo conforma la ladera de un monte rocoso de la que penden unas ramas y en la derecha surge un paisaje montañoso de aspecto muy desértico.

Físicamente, San Tadeo es un individuo de mediana edad, con el pelo y barba corta que empiezan a blanquecerse. Viste túnica rosácea y manto amarillo prolongándose ambos hasta los tobillos, dejando entrever los dos pies.

El cuerpo del santo se recuesta sobre la roca del primer plano, apoyando en ella el codo izquierdo y el brazo se flexiona para colocar la mano justo en su pecho. Con la otra mano se apoya en el suelo una alabarda o hacha.

Según se cuenta, San Judas Tadeo se reunió en Mesopotamia con San Simón y que ambos predicaron varios años en Persia y allí fueron martirizados. Según dice la antigua tradición a su compañero Simón le cortaron la cabeza con una sierra y a Judas

⁶⁵¹ REVILLA, F., *op. cit.*, p. 67.

⁶⁵² DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 56.

⁶⁵³ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 57.

Tadeo se la cortaron con una alabarda. Este es el motivo por el que Tadeo lleva en una de sus manos una alabarda⁶⁵⁴.

Santiago el Menor

Está situado en el testero izquierdo de los pies del templo. Santiago el Menor se representa en el centro de la composición, ligeramente apoyado hacia la derecha sobre la piedra de primer plano, donde reposa su codo y casi su antebrazo, además del tan usual libro, en este caso cerrado, que llevan todos los apóstoles. La mano del mismo lado acarrea una maza de batanero, entre tanto la mano izquierda se posa sobre el pecho. La mirada del santo la dirige hacia la derecha, lo que hace que su rostro se vea totalmente de perfil.

El apóstol es una persona de mediana edad con melena un poco rizada y bigote que empiezan a clarear. Viste túnica rosácea y manto amarillo verdoso que le cruza el cuerpo desde el lado derecho de la cintura hasta el hombro izquierdo para bajar por toda la espalda. La túnica le tapa los tobillos y deja asomar el pie derecho.

Desde la cueva se abre a la izquierda un profundo paisaje, del que emerge una única y enorme montaña con toda la ladera cubierta de nubes que dejan aparecer la cúspide del monte.

Santiago el Menor es hijo de María Cleofás, primo hermano de Jesús⁶⁵⁵. Su parecido con su primo era muy similar, de ahí que Judas besara la cara de Jesús cuando se fraguó su traición, para distinguirlo y evitar confusiones a los soldados romanos. Santiago lleva el sobrenombre de el Menor para ser distinguido de Santiago el Mayor, de quien no era pariente ni tenía menos edad, sino que había efectuado el ingreso como apóstol después que el Mayor. Llegó a ser el primer obispo de Jerusalén y también fue el primero en celebrar una misa como obispo de la iglesia⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ www.corazones.org/santos.

⁶⁵⁵ REVILLA, F., *op. cit.*, p. 391.

⁶⁵⁶ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 349.



124. Santiago el Menor, situado en la enjuta del coro alto

Como ya se apuntó anteriormente, el apóstol lleva en una de sus manos una maza de batanero, instrumento que le provocó su muerte final. La tradición cuenta cuáles fueron las circunstancias que rodearon su muerte:

Hacía ya treinta años que Santiago era obispo de Jerusalén cuando un grupo de judíos decidieron hacer lo posible por hundir su persona hasta la muerte. Y así fue, porque el apóstol recibió de los judíos la solicitud de que dijera públicamente que todo lo que él predicaba era mentira y que Jesús nunca había sido Cristo. Llegó la fecha fijada, el día de Pascua, para hacer la declaración. Los judíos subieron a Santiago a lo más alto del templo para que el masivo público escuchara perfectamente la manifestación, pero la sorpresa para los israelitas fue mayúscula cuando las palabras de Santiago no fueron las que ellos deseaban, sino, como era natural, todo lo contrario. Ante el enfado de los judíos, lo llevaron a las almenas y desde allí lo arrojaron al vacío.

El apóstol no sufrió daño ninguno después de la caída, pero un grupo de personas se animaron a lapidarlo y fue rematado por un terrible golpe con un mazo de batanero sobre su cabeza, acto que le provocó la muerte aplastándole el cráneo⁶⁵⁷.

⁶⁵⁷ VORÁGINE, S. de la., *op. cit.*, p. 279 y ss.

6.6. Inventario de obras

Relacionado con el santuario, convento e imagen de la Virgen de Flores, tenemos un número muy reducido de obras que merecen ser descritas por su interés artístico, en unos casos, o por su valor excepcional en lo relacionado al estado original del convento. Estas piezas son: un grabado, dos litografías, un cuadro del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, el trono de la imagen en el que se incluye el recuerdo del antiguo y el boceto para el nuevo y, como el elemento señero y casi único de este convento de Álora, la puerta del convento con el blasón de las Cinco Llagas.

Grabado de la Virgen de Flores, 1756

Con la aparición de estampas grabadas en el siglo XV, lo que empezó siendo un instrumento de carácter meramente espiritual terminó coinvirtiéndose en una herramienta de trabajo que surgía en talleres de artistas, quienes ayudaban en la misión de transmitir la espiritualidad a través de sus obras. Se tiene constancia, que desde un primer momento la imagen religiosa fue utilizada por el artista con fines espirituales⁶⁵⁸.

El grabado había sido el único procedimiento para crear imágenes impresas con carácter múltiple desde el siglo XV a finales del XVIII, de ahí su importancia en el pensamiento y cultura occidental, aunque con frecuencia en los estudios sobre el mismo y la estampa se ha valorado su carácter artístico, pues una gran número de estampas no tuvieron como objetivo la importancia y producción artística sino simplemente el único medio de reproducir imágenes⁶⁵⁹.

⁶⁵⁸ FRAILE MARTÍN, I., "El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)", *Quiroga* nº 2, Granada, Universidad, julio-diciembre 2012, pp. 40-51.

⁶⁵⁹ GUERRERO VILLALBA, C., "El atlas de Francisco Coello en el contexto del grabado de reproducción y la estampa culta del siglo XIX", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 169, Jaén, Julio/Diciembre, 1998, pp.601-635.

El estudio iconográfico de la Virgen de Flores en esta estampa grabada como medio de difusión de la imagen mariana, se manifiesta con la instauración de un complemento visual que reforzase la imaginación mental del fiel. La Virgen de Flores simboliza en ella, en primer lugar una retrato ilustrativo y propagandístico de su advocación, realzando su *alter-ego* e instrumento doctrinal que inspiraba un gran respeto devocional tanto como el que suscitaba el icono real⁶⁶⁰.



125. Grabado de la Virgen de Flores de 1756

⁶⁶⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Imago Imaginis". Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, Málaga, Universidad, 1995, pp. 31-52.

Esta efigie de la Virgen de Flores se convirtió en el icono predilecto en el hogar del propietario que la contuviera, convirtiéndose en beneficiario de los milagrosos hechos devocionales, a precio asequible, a finales de la Edad Moderna. Su propietario no tenía porque poseer alta posición social, pues la estampa estaba al alcance de sectores sociales desfavorecidos propiciando una auténtica democratización en el "consumo" de la imagen⁶⁶¹.

El grabado en cuestión data de 1756 y fue realizado por el artista González. Este artista también fue autor de una alegoría de la ciudad de Cádiz donde se muestra a todos sus patronos y protectores y conmemora el milagro obrado por la Virgen del Rosario sobre la ciudad de Cádiz el 1 de Noviembre de 1755, con motivo del célebre terremoto de Lisboa. Pero retomando con el asunto, la presente obra representa a la Virgen de Flores en su camarín cuyo acceso se hace a base de dobles pilastras cajeadas sobre las cuales se extiende un reducido entablamento hasta el arranque del arco de medio punto, cuyo cajo de las pilastras y trasdós e intradós contienen en su mayoría hojarascas encadenadas unas a otras, a excepción de las siguientes peculiaridades descritas de abajo hacia arriba; una ménsula a modo de venera soporta un listel sobre el cual emergen formas cóncavas y convexas rematadas en línea recta, arriba de ellas dos imágenes de San Francisco de Asís a la izquierda y San Antonio de Padua a la derecha. A la altura de la curva del arco, angelotes con distintas poses juegan con el espeso ramaje y culminando en el centro del arco una cartela con el anagrama de la M y la A entrelazadas.

María Santísima de Flores se halla entronizada sobre un podio y luego una peana ornamentada con hojarasca y en su triple cara con cajo decorada con un entramado romboidal rematado en querubines. Alrededor de la talla, hojas de acanto la rodean haciendo las veces de improvisado trono de altar al que se asoman angelotes portando flores, sucesión de acantos que rematan en un gran corona y bajo ella la paloma del Espíritu Santo. En el interior de esta composición despunta la Virgen de Flores, engalanada con un fastuoso vestido y manto pareciendo similar a telas de damasco, con

⁶⁶¹ *Idem.*

media luna a los pies y coronada, acoge en sus brazos al Niño Jesús y lleva su tradicional cetro.

La estampa grabada también incluye la siguiente leyenda en el área inferior representada:

"V.R. de MARIA Sma de las FLORES. Venerada en el Convº de Recl de N.P.S. Franº, extramuros de la Villa de Álora.

Rezando un Ave María ó una Salve, delante de esta S. Imagen se ganan los días de Indulgencia siguientes la Ilmos. Sº Arpos de Granada y Pharsalía concede cada uno 80 y los Ilmo S Arpo y Obispos de Valencia, Malaga, Zeuta y Cádiz, 40 cada uno.

Gonz Cádiz 1756"

Litografía de la Virgen de Flores,

Debido a su inmensa relación con esta litografía, retornamos a los momentos finales de la trayectoria histórico-artística del Beaterio de la Purísima Concepción situado en la Plaza de la Fuente Arriba, al determinar las circunstancias de esta creación artística. A falta de una visión de primera mano de la obra, por estar en manos de un particular, lo que puede deducirse, según transmisión oral, son sus reducidas dimensiones, habiendo sido hallada en el derribo del convento el 3 de marzo de 1937 por Francisca García Téllez, siendo su uso era como escapulario⁶⁶².



126. Grabado Virgen de Flores, último cuarto del siglo XIX

⁶⁶² Agradezco a Francisco Lucas Carrasco Bootello.

La litografía fue muy bien considerada desde su descubrimiento, a finales del siglo XVIII⁶⁶³, o más concretamente en 1798, por sus idóneas aplicaciones científicas al ser una técnica de representación de extraordinaria simplicidad y permitir múltiples tiradas con costo reducido. Tuvieron que transcurrir tres décadas desde su nacimiento para que fuera elegida como medio expresivo por artistas destacados como Géricault, Goya y Delacroix. En el Romanticismo fue el medio preferido para ilustrar libros y revistas, mientras que en el periodo modernista se utilizó para la realización de carteles en color⁶⁶⁴.

A nivel particular, y como aparece en la leyenda bajo la imagen, la autoría de la litografía fue a cargo de Tudela y Arnould, realizándose la misma en Málaga y tratándose del corte de María Santísima de Flores. El dato cronológico no se incluye aquí; sin embargo, uno de sus autores, J. Tudela, acometió otra de la Virgen de la Soledad junto a Francisco Rojo en 1866⁶⁶⁵, lo cual nos da como margen sobre la ejecución de la misma la década de los sesenta del siglo XIX.

Con respecto a la obra analizada, la superficie litografiada se ocupa por a las imágenes de la Virgen de Flores, el Niño Jesús y el trono en el que se alza. La Virgen de Flores se encuentra ataviada con el manto, con deslumbrante corona, media luna a sus pies en la peana⁶⁶⁶, cetro y collar de perlas. Este último le sería regalado a la Virgen después de la Desamortización, al tenerse constancia de habersele enajenado varios hilos de perlas. Con la mano izquierda sostiene al Niño Jesús, engalanada con un lujoso vestido, corona y tórtola en la mano. Son destacables algunos aspectos en relación al aspecto actual de la Virgen y el Niño; los rostros de ambas imágenes difieren de los originales, el Niño parece tener un gesto comunicativo con su madre, las figuras se atienen a una denotada desproporción pues el Niño constituye casi la mitad de la Virgen

⁶⁶³ PORZIO, D., *La litografía: duecento anni di storia, arte, tecnica*, 1ª ed., Mondadori, Electa, 2003, p. 8.

⁶⁶⁴ DÍAZ GONZÁLEZ, M. M, *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes, 1900-1970*, Gijón, Ediciones Trea, 2004, p. 11.

⁶⁶⁵ A.D.E., Colección fotográfica.

⁶⁶⁶ Según se advierte se trata de la misma peana que la actual.

y el pequeño Jesús no lleva potencias, como se creía era lo usual en esta época, sino corona.

El trono sigue el mismo modelo que la señera y posterior fotografía de J. Oses en 1886, y lo que sobre él debe subrayarse apunta al perfil achatado del mismo en proporciona la imagen de la Virgen de Flores. Por lo demás, la abundante ornamentación floral bajo la peana, con florones en la franja superior y sogueado en las columnas, recuerda la tradición existente de decorar desmesuradamente su trono cuando se procesiona el 8 de septiembre de cada año.

Litografía en color de la Virgen de Flores

La características generales que engloban esta litografía son totalmente similares a la anterior; su descubrimiento, desarrollo y producción artística. Sin embargo, el efecto que causa esta pieza resulta llamativo por la utilización de una imagen en color.



127. Litografía en color, último cuarto del siglo XIX

La litografía en cuestión aparece firmada por su autor y lugar de procedencia, en una leyenda, en la trozo inferior derecho, se puede leer "F^a A^o de las Doblas, Málaga". Sin lugar a dudas, su autor fue el malagueño Antonio de las Doblas cuyos talleres, se tienen constancia, estuvieron funcionando en la segunda mitad del siglo XIX, desde el año 1861 hasta 1886. Allí se confeccionaban todo tipo de trabajos litográficos, tales como tarjetas de visita, letras de cambio, circulares, facturas, tarjetones de negocio, cartas, estampas religiosas y toda clase de documentos para el comercio. Éstas eran de tamaño y temática variada, el surtido del que disponía estaba pensado para satisfacer al consumidor más exigente. Parece ser que durante algún tiempo estuvieron asociados con José M^a Fuertes, de ahí que firmaran sus litografías con el nombre de Fábrica de Doblas y Fuertes⁶⁶⁷.

El trono recuerda, con un asombroso parecido, al que la Virgen posee actualmente en el camarín, lugar donde se venera durante todo el año, y al que la traslada en romería desde la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación en septiembre. Resulta ser éste el mismo, precisamente un trono de madera con la única diferencia existente con la litografía presente, en los capiteles parecen estar dorados, sin embargo el trono es todo de aspecto rústico. Otra particularidad con el presente, lo contiene la explosión de color establecida por todas la flores que lo adornan en la base, columnas, capiteles y florones superiores. La Virgen de Flores en romería porta bolas de flores que penden de los capiteles, delante de la peana y numerosos colores emergen de los florones superiores.

En líneas habituales al trono no se le puede apreciar con exactitud detalles decorativos por el desmesurado repertorio de flores. Las cuatro columnas se elevan sobre fuste estriado. Los capiteles dorados lo conforman una superposición de hojas de acanto con pequeñas volutas, y a partir de ellos, formas cóncavas y convexas componen el templete culminando en unos rayos solares.

⁶⁶⁷ RÍO, P. del, " La litografía artística para uso comercial en Málaga", *ddiseño*, n^o 7, Octubre 2010.

La Virgen y el Niño coronados con la media luna a sus pies, siguen la tónica iconográfica tradicional y la indumentaria utilizada por los sacros protagonistas, lo pormenorizan trajes de corte cortesano. La Virgen con vestido rojo burdeos (igual que el de su talla) ceñido a la cintura con caída en una sucesión de pliegues verticales, del cuello cuelga un collar de perlas, y bajo el manto⁶⁶⁸ asoma otro de encajes desde la cabeza por todo el borde del mismo. Y, el Niño con traje celeste con líneas de encaje en pecho, bajos del vestido y mangas y distinguido con gola. Ambos portan los usuales atributos en ellos, la Virgen al Niño y el cetro, y el Niño la tórtola.

Bajo toda la representación se lee "VERDADERO RETRATO DE MARÍA SANTÍSIMA DE FLORES" y sobre esta grafía el autor de la obra, muestra unos insinuantes ojos que no se acaban de entender su atenta y observante manifestación.

⁶⁶⁸ El manto y ribetes de encaje que le asoman son muy parecidos a uno que la Virgen suele llevar actualmente en romería.

Cuadro de la Virgen de Flores

Erróneamente se había creído que esta obra era un óleo sobre tela pero simplemente se trata de una lámina coloreada fijada a un lienzo que se ubica en el lado de la Epístola del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación. Su autoría nos es desconocida, pero la datación cronológica puede ser la de principios del siglo XX. Hasta 1929 perteneció a un particular llamado Rafael Alfonso García Hidalgo, que la heredó de su padre Rafael García Navajas⁶⁶⁹.

Rafael Alfonso García Hidalgo se vio obligado, por motivos de trabajo, a desplazarse a Roma, por ello dejó cedida a la institución eclesiástica la imagen de la Dolorosa de los Amparos⁶⁷⁰ y este cuadro, primeramente, se colocó en otro punto del templo para finalmente ubicarse en el de hoy día.

Artísticamente, en la lámina se representa a la Virgen de Flores entronizada, reproduciendo la instantánea que Osés hiciera el 1 de febrero de 1886 por encargo de la Hermandad. El trono es, sin lugar a dudas, el primitivo pero aquí se entona en dorado y no plateado. La fisonomía de la Virgen difiere en parte, sin embargo con la del Niño no ocurre así. Rodeando al rostro de la Virgen se advierte un fino rostrillo y del cuello le cuelga un collar con una cruz a la altura del pecho. A diferencia de la litografía, el Niño Jesús luce las potencias como era usual en esta época.

Todo lo antedicho, resalta sobre un fondo negro en el que se distinguen dos desconocidos escudos nobiliarios en las esquinas superiores, mientras que la banda inferior que finge ser un pergamino desenrollado acoge un total de cuarenta versos divididos en cinco columnas y cada una de ellas compone una estrofa. Estos versos son mayoritariamente ilegibles por lo deteriorado de la obra en su área inferior y lo único que ha podido transcribirse de estas líneas son:

⁶⁶⁹ Agradezco a José Joaquín Rosas Hidalgo y Rafaela Zamudio.

⁶⁷⁰ Talla de la actual Virgen de la Amargura de la Hermandad de Zamarrilla de Málaga.



128. Cuadro de la Virgen de Flores, principios del siglo XX. Altar Mayor Parroquia de Álora

“A M^a S^a de Flores

Gratitud

Santuario de Flores

Arca de oro

donde están mis amores...

Es tu cara tan linda

cuan las estrellas...

Con tu manto precioso

el me cubría
pidiéndote tú amparo...

En los días de pena
y sufrimientos...

Para mí fue un consuelo
Virgen de Flores...”

Trono

Los datos más antiguos conocidos acerca de la factura y diseño del trono de la Virgen se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, fecha aproximada de realización de la litografía, en la que se recogen las mismas líneas que el trono actual. La fotografía de J. Osés acopia con total perfección el trono con el que se procesionaba la imagen hasta 1958, que por avatares de la historia quedó destruido. Aunque, en las actas de la Junta de Gobierno de la Hermandad ya se pensaba en ello en 1940, bastantes años antes de su desaparición, no fue hasta un año después cuando se acometió el propósito de repararlo por parte del escultor granadino Nicolás Prados López⁶⁷¹.



129. Actual trono de procesión. Talleres Seco Velasco, 1959

⁶⁷¹ A. H. V. F.

En el primer mes de 1959 se iniciaron los trámites para que se concibiera un nuevo trono, firmándose un contrato entre una comisión de personas de Álora y el orfebre sevillano Manuel Seco Velasco, pero siempre siguiendo unas cláusulas precisas como las que el trono había de ser de metal plateado, al igual que su hechura debía ajustarse con arreglo a la fotografía realizada por J. Oses, e incluso mejorar en la medida de lo posible la ornamentación. En aquel contrato también se estipulaba la fecha de entrega del mencionado trabajo, que sería el 10 de agosto del mismo año, aunque se cedió a finales del citado mes⁶⁷². Después de que el orfebre enviara un boceto⁶⁷³ aproximado de la obra en mayo de 1959, y de la aprobación del mismo, la Virgen de Flores estrenó el trono en su festividad. El nuevo trono para la Virgen de Flores era del mismo estilo que el antiguo, siendo la ejecución en plata por la parte baja y en metal plateado en todo lo demás, siendo éste el mismo que actualmente luce cada 8 de septiembre en procesión⁶⁷⁴.



130. Boceto preparatorio 134 x 88,5cm. Talleres Seco Velasco, 1959. Propiedad de M^a José Morales Lería

⁶⁷² *Idem*. Afán nº 34, Álora, 15 enero 1959.

⁶⁷³ Boceto en poder de la Familia Lería. Agradezco a M^a José Morales Lería.

⁶⁷⁴ *Idem*. Afán nº 45, Álora, 15 septiembre 1959.

Las líneas del diseño del trono antiguo y el actual son prácticamente idénticas, aunque las diferencias parecen residir en la ornamentación que, aunque resulta muy similar, se antoja más abundante en el presente. Este ornato se propaga sobre todo por las columnas y el basamento, mientras que lo referente a la franja superior, no hay diferencia en las formas cóncavas y convexas. En la base, el repertorio destaca por las formas geométricas que levemente recuerdan a los haces de flechas de utilizadas en los frisos romanos. En el centro del lado delantero se halla el escudo de Álora y en los laterales la M y A entrelazadas, y sobre esta base se encuentra otra superior con el borde cubierto de motivos vegetales. La peana con forma bulbosa adherida al templete se expande por completo con hojas de acanto y rocalla a modo de *horror vacui*. Las cuatro columnas se elevan sobre dados rectangulares, y se constituyen por fuste con astrágalos vegetales, en la parte baja, y estriado en la restantes. Las discrepancias con respecto al antiguo se basan en que la plataforma era simplemente lisa, el sostén de las columnas era rectangular pero con hojas de acanto y las columnas en primera instancia eran estriadas superpuestas con fuste liso. Al llegar al capitel, pendían cuatro guirnaldas, simulando finos paños, de las cuales colgaban a su vez cuatro hojas. Los capiteles son afines en ambos casos, y se configuran a partir de la superposición de hojas de acanto con pequeñas volutas. Desde los capiteles surgen las formas cóncavas y convexas, a modo de tornapuntas de coronamiento que dan un ritmo ascendente al templete y conforme suben se instala un florón. En el centro y frente de estos arcos se coloca una voluminosa nube que emana rayos solares.

Este trono con talante de templete muestra una clara influencia de la platería barroca antequerana, en el caso de las andas que sirven para sacar en procesión a Nuestra Señora del Rosario de la Basílica de Santo Domingo. Eso sí, el ritmo ondulante y ascensional está profusamente marcado en las andas del Rosario⁶⁷⁵.

⁶⁷⁵ *Saecula Aurea. Arte e Historia en la Real Colegiata de Antequera*, Antequera, Ayuntamiento de Antequera y Fundación Unicaja, 2003, p. 39.

Puerta con escudo de las cinco llagas

Los hechos acaecidos en 1835 por la Exclaustración produjeron la expulsión de los frailes que moraban en el convento de Flores. Estos acontecimientos motivaron que la mayor parte del patrimonio del convento desapareciera o pasara a otras instituciones. Parte de los archivos manuscritos se perdieron y otros se trasladaron al convento franciscano de Estepa, el órgano a la Parroquia del Valle de Abdalajís, los lienzos que ocupaban los bajos del claustro desaparecieron al igual que todo tipo de puertas y ventanas talladas con elementos de la iconografía franciscana. Esta es la causa por la que la puerta, con el escudo de las Cinco Llagas, se encuentra en el Baptisterio de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, ya que la mayoría de sus piezas fueron expoliadas por los habitantes de Álora, encontrándose muchas de ellas en casa de particulares, y en el caso de esta que nos ocupa, se entiende que si llegó a parar a este lugar sería por el simple hecho de no dejar que se perdiera todo en manos de desconocidos y que algunas quedaran en manos del organismo clerical.

Más que de una puerta de paso, la pieza en madera barnizada conservada parece proceder probablemente de una alacena por no ser muy alta. La talla se configura a base de cuarterones y en el centro se exhibe esta cartela en la que se inscribe un óvalo coronado que aloja a las Cinco Llagas. Esta representación rememora los acontecimientos pasados en la persona del *Poverello* en 1224. Estando en el monte Auvernia tuvo lugar, en efecto, la aparición del serafín con seis alas y crucificado, fue entonces cuando instantáneamente le aparecieron las llagas en manos, pies y costado, heridas que Cristo sufrió en la Cruz. Este escudo rememora esos momentos comentados y es, por excelencia, una de las dos insignias identificativas de la heráldica franciscana⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda: arquitectura, iconografía y patrimonio artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, Trabajo presentado para la obtención de la Suficiencia Investigadora, 2º Año de Estudios del Tercer Ciclo-Doctorado, 2001, p. 16.



131. Puerta con blasón franciscano de las Cinco Llagas. Baptisterio Parroquia de Álora

VII. CÁRTAMA. VIRGEN DE LOS REMEDIOS

VII. CÁRTAMA. VIRGEN DE LOS REMEDIOS

7.1. Religiosidad popular

A las faldas de los restos de la solariega fortaleza, se encuentra Cártama localizada en las cumbres en las que se dispersan murallas y torreones de reciente consolidación ante la amenaza de quedar en el olvido por la decrepitud. En momentos inmediatos a la conquista, cobijó al ejército cristiano allá por 1485, alojando después de su entrada el Rey Fernando acompañado de sus incondicionales: el maestre de Santiago, Alonso de Cárdenas; el condestable de Castilla Alonso de Aguilar; el duque de Alburquerque, el conde de Miranda, Luis Portocarrero y el marqués de Cádiz, Rodrigo Ponce de León. Dicho motivo hizo que se reparasen los daños causados en el asedio pues debía conservarse como punto estratégico para proceder a la conquista de Málaga como objetivo inmediato. El primer alcaide fue nombrado por aquel entonces y fue el capitán del rey, Juan de Céspedes. Permaneció en ella el cortejo de hombres, y al tiempo de las reparaciones de lienzos de muralla, se tomaría en Cártama una decisión importante en concejo de capitanes para la continuación de la campaña militar de Ronda⁶⁷⁷.

La presencia e influencia cristiana de los frailes trinitarios en Cártama resultará decisiva para la advocación tratada en el presente capítulo, pues en los Repartimientos de Málaga de 1495 se le otorgaban terrenos en el Cerro de Atajo⁶⁷⁸.

En 1534 era alcaide del castillo de Cártama Sancho de Córdoba y Rojas, hijo del Conde de Cabra y Margarita de Lemos. El matrimonio fundó el mayorazgo de los Condes de Casapalma y se comprometió a labrar la capilla mayor de la iglesia de la Victoria de Málaga⁶⁷⁹, lugar donde cuenta con un panteón⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 108, Leg.15, doc.15, recorte de prensa de Vázquez Otero que lleva por título "En las ruinas del Castillo de Cártama" publicada el 24/01/1958.

⁶⁷⁸ BAQUERO LUQUE, F. M., *El juglar y la Virgen peregrina*, Cártama, 2010, p. 149. En este libro aparece fotografiado un documento de la nota de bienes de la orden trinitaria en Cártama según los libros de Repartimientos de Málaga.

⁶⁷⁹ A. D. E. Caja 108, Leg. 15, doc. 9.

⁶⁸⁰ Agradezco a Fernando Bravo Conejo, investigador cartameño, haberme cedido toda la información que le solicité. Este trabajo se está elaborando para un libro del que compartirá autoría junto a Francisco Melero y verá la luz en el próximo año con el título *Historia de Cártama*. Mientras tanto, vuelca sus

La religiosidad popular en Cártama tiene un nombre, Remedios, estando presente el fiel instinto votivo que los cartameños y foráneos procesan a la Virgen de los Remedios desde tiempos pretéritos. A continuación referimos algunas⁶⁸¹ mandas testamentarias que dan cuenta de ello:

Testamento de Cristóbal de Aguera, vecino de la Villa de Casapalma el 17 de mayo de 1719.

Deja "...Una misa a Ntra Sra de los Remedios en su ermita".

Testamento de Elvira Ortiz el 7 de agosto de 1777.

"...declaro debo tres misas a Nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de este lugar, otra a la Virgen de los Remedios que se venera en Cártama y otra al Santo Cristo de la Caridad de la Villa de Coín, que encargo al instante se diga...".

Testamento de Antonio Rodríguez el 6 de julio de 1793.

"...Debo a la milagrosa imagen de Ntra. Sra. de los Remedios, extramuros de la Villa de Cártama, una misa rezada...".

7.1.1. Ermitas

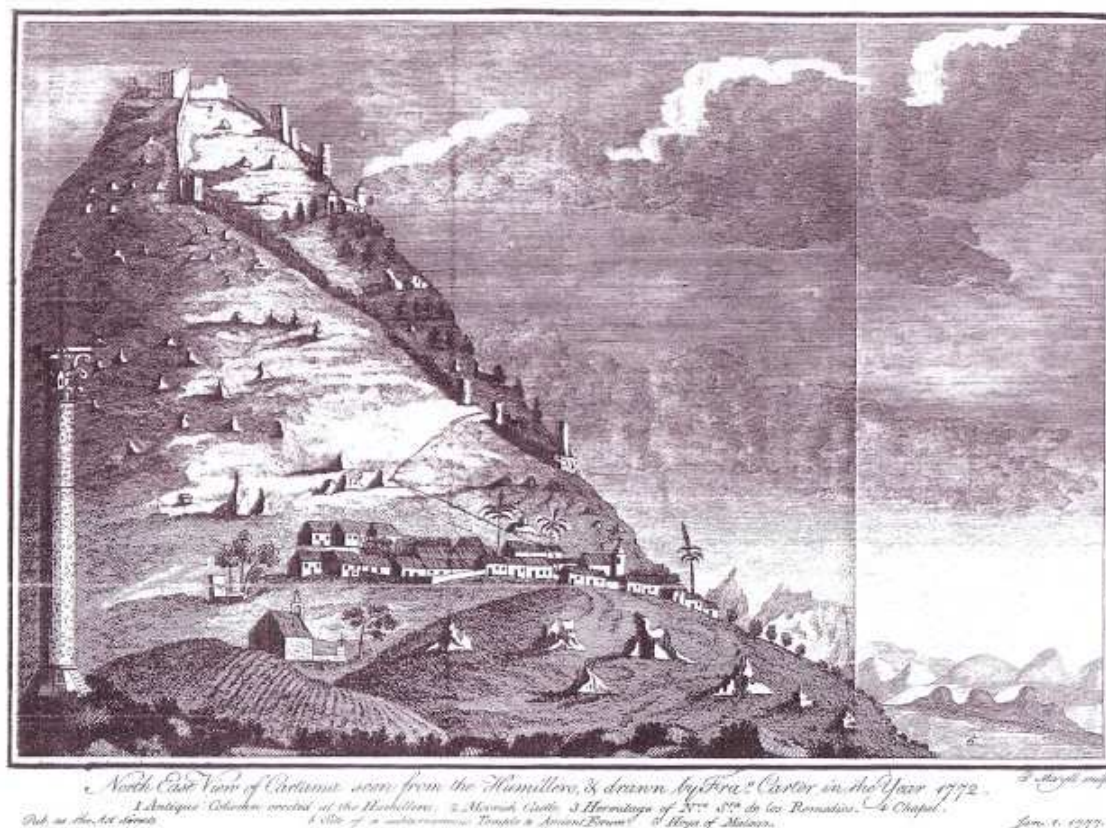
Según Lisardo Guede, en su obra titulada *Ermitas de Málaga* y para el investigador cartameño Fernando Bravo, se contabilizaban en Cártama siete ermitas de las cuales solo quedan dos⁶⁸². En el presente trabajo ya se han mencionado dos de estas. Una de ellas lo fue en el capítulo de Introducción, cuando se mencionaban otras posibles patronas como la Virgen de la Rosa en la ermita de Casapalma, advocación que el primer señor de Casapalma, Sancho de Córdoba y Rojas trasladó a Casarabonela,

resultados en un blog con la siguiente dirección web <http://cronistadelavilladecartama.blogspot.com.es/>, en dicho blog, con incondicionales seguidores en el Valle del Guadalhorce.

⁶⁸¹ Agradezco a Cristóbal Márquez. MÁRQUEZ BRAVO, C., "La devoción a la Virgen de la Fuensanta a través del tiempo", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*. Pizarra, 2004, inédita.

⁶⁸² GUEDE, L., *Ermitas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, p. 78.

cuando fue alcaide perpetuo de su fortaleza junto a la de Cártama. Hasta la Guerra Civil existió en Casarabonela lienzo gótico de la Virgen de la Rosa⁶⁸³.



133. Cártama en 1772 por Francis Carter en su obra *Viaje de Gibraltar a Málaga*

Otra de las ermitas que ambos mencionan es la de las Tres Cruces, pequeño templo que tuvo su protagonismo en la población de Almogía, además de localizarse justo en el punto de confluencia de los términos de Almogía, Álora y Cártama. Sin embargo, por el patrimonio inmaterial de los verdiales con el que verdaderamente se la relaciona se departió sobre ella en el capítulo dedicado a Almogía.

De las siete ermitas tan sólo restan por tanto cinco y una de ellas se trata de la de la Virgen de los Remedios, templo montañoero que cuenta con epígrafe propio en el presente capítulo.

⁶⁸³ Agradezco a Alejandro Rosas. Archivo fotográfico Temboury.

Ahora bien, las ermitas de San Sebastián y Vera Cruz pueden contemplarse en una ilustración del núcleo poblacional de Cártama, imagen poco usual, pues son bien conocidas por los cartameños las representaciones pictóricas de Hoefnagel Hogenberg en 1564⁶⁸⁴, Medina Conde entre 1768-1773⁶⁸⁵ y Francis Carter en 1772⁶⁸⁶. Sin embargo, la imagen en cuestión a la que se hace referencia es poco conocida⁶⁸⁷. Posee gran semejanza con el bosquejo realizado por Medina Conde aunque posiblemente sea muy posterior e, incluso, se podría barajar que lo hiciera Joaquín Díaz de Escovar en 1907, siguiendo el modelo de Medina Conde. Ahora sí, el tratamiento en cuestión está más elaborado en detalles.

La primera ermita recreada en la lámina es la de San Sebastián, situada a los pies del Camino de Málaga. Según Fernando Bravo, una de sus primeras referencias datan de 1629⁶⁸⁸, al tiempo que también apareció plasmada en las ilustraciones de Conde y Carter. A principios del siglo XVIII, se le practicó una reforma integral, pues el 8 de marzo de 1725, además de la licencia de obra para su reedificación, se cuenta con un informe para que se procediera a la sustitución del ermitaño Andrés Muñoz por Miguel Banegas⁶⁸⁹.

En este área periurbana existe, desde mediados del XVIII, la Cruz del Humilladero, tratándose de una columna romana en cuyo remate se ubicó una cruz. Esta columna la extrajo Carlos Luján en los trabajos de excavación entre 1751 y 1752 en la plaza existente a la parte de arriba de la Iglesia de San Pedro, descubriéndose, entre otros, restos arqueológicos, la referida columna de la Cruz del Humilladero⁶⁹⁰. Este hito religioso no aparece en la imagen que se está analizando y sí lo hace en la de Carter.

⁶⁸⁴ MAJADA NEILA, J. *500 libros de viaje sobre Málaga*, Benalmádena, Caligrama Ediciones, 2001, p. 30.

⁶⁸⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 258. Agradezco a Fernando Bravo.

⁶⁸⁶ CARTER, F., *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, Editorial Árguval, 1985, p. 171-194. Agradezco a Fernando Bravo.

⁶⁸⁷ A. D. E. Caja 108, Leg. 15, doc. 16.2. Esta imagen ilustra una descripción sobre la historia antigua y descubrimientos arqueológicos de la villa de Cártama en el documento antes citado del Archivo Díaz de Escovar.

⁶⁸⁸ Agradezco a Fernando Bravo.

⁶⁸⁹ GUEDE, L., *op. cit.*, p. 79.

⁶⁹⁰ GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Ed. Arguval, 1983, Vol. I, p. 63.

En esta antigua imagen de Cártama puede comprobarse perfectamente asimismo, un aspecto que ya se especificó en el capítulo de Conquista y Repartimientos: la concepción urbanística seguida a la hora de conformar una villa ordenada con casas alineadas en torno a una plaza y calles diagonales. Este criterio permanece en la idea de ordenación del territorio e, incluso, aparece en la que hoy día aún permanece en la memoria popular como calle de Enmedio⁶⁹¹, de Arriba y de Abajo. El investigador Fernando Bravo⁶⁹² afirma que sí hubo una calle de Enmedio⁶⁹³ y también debían existir las otras dos, identificándose la Alta o de Arriba con la actual Concepción, de Enmedio con Juan Carlos I y Abajo con González Marín, todas ellas paralelas y unidas perpendicularmente por la antigua calle Agua o Saenz de Tejada y la Plaza.

Prosiguiendo con los hitos religiosos, el Camino de Málaga, atraviesa la población desde el Este, posiblemente por la calle de Abajo y, con salida por el otro extremo, para confluir en el Oeste en el cruce de caminos que van a Coín en dirección Oriente y hacia el Sur en el Camino de Alhaurín El Grande. En el tramo de terreno conformado en el interior de los caminos perpendiculares que van a Coín y Alhaurín se localizan otras dos ermitas, una de ellas más al Sur, la de la Vera Cruz, y en sentido opuesto la de Santa Ana.

En otras palabras, el Camino de Alhaurín, se observa junto al mismo la ermita de la Vera Cruz cuyos datos más remotos remiten al 19 de noviembre de 1722, fecha en la que el párroco de Cártama propuso a Andrés Muñoz con el título de ermitaño de la capilla. No obstante, en fecha posterior, el 12 de octubre de 1743, consta que formaba parte del Vía Crucis, desde al menos 1731⁶⁹⁴.

Con respecto al citado Camino de Alhaurín en 1884 queda documentado el viaje de Jérez Perchet desde Málaga a Alhaurín El Grande en el que dice:

⁶⁹¹ *Ibidem*, pp. 119, 120, 131.

⁶⁹² Agradezco a Fernando Bravo.

⁶⁹³ Calle que mencionan los repartimientos.

⁶⁹⁴ Trabajo Fernando.

"Tomamos al fin asiento en el coche-diligencia, que era bien descubierto y no del todo incómodo, experimentando marcada fruición á medida que, conforme se internaba el carruaje en la sierra, sentíamos soplar frescas brisas llenas de promesas en el sentido de las afirmaciones del citado sábio suizo. Por lo demás, el camino perfectamente construido y bastante bien conservado, se presentaba llano y liso como el pavimento de un salón. Atravesamos la villa de Cártama saludando sus respetables ruinas que guardan interesantes inscripciones romanas; faldeamos después la sierra del mismo nombre, y penetrando por una estrecha garganta que separa de un cerro aislado en que concluye y llaman el Cerrajón, nos encontramos en la entrada del valle de Alhaurín y dimos vista al pueblo"⁶⁹⁵.

Ya se dijo que el dibujo de Cártama de 1907⁶⁹⁶ es una copia más definida que la de Medina Conde, pero que adolece de un rasgo en particular que sí tiene el dieciochesco. Concretamente, y sin motivo aparente, la ermita de Santa Ana no aparece. Dicho oratorio se encontraba en la confluencia de los caminos de Málaga, Coín y Alhaurín el Grande⁶⁹⁷. En 1689 tenía sacristán presbítero y tributaba al subsidio real con 1.167 maravedís. El 13 de octubre de 1717, Francisco Ibáñez es titulado como ermitaño de Santa Ana por los beneficiados y el párroco de la villa, puesto que recientemente se había ausentado de este personal por la muerte del anterior⁶⁹⁸.

Y una última y desaparecida ermita, difícil de localizar en el término sería la llamada de Nuestra Señora de la Huerta. Fue mencionada por fray Enrique Flórez en su obra *España Sagrada*⁶⁹⁹, y algunos investigadores la localizan en una vivienda rural conocida como Huerta de la Virgen⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*, Málaga, Biblioteca Andaluza, 1884, p. 127..

⁶⁹⁶ Se baraja esa fecha.

⁶⁹⁷ Agradezco a Fernando Bravo.

⁶⁹⁸ GUEDE, L., *op. cit.*

⁶⁹⁹ *Idem.*

⁷⁰⁰ Agradezco a Fernando Bravo.

7.1.2. Festejos religiosos

En cuanto a la religiosidad popular intangible, en Cártama fue señera la celebración del Corpus Christi, aunque desde luego nunca tan singular como lo fue en Almogía⁷⁰¹, alcanzando durante el siglo XVII su mayor esplendor como forma de afirmación pública de fe con unas muy vistosas manifestaciones⁷⁰².



135. Procesión Virgen de los Remedios en la Feria de Cártama. Foto Archivo Diputación de Málaga

En la religiosidad popular cartameña permanece en la Semana Santa un ritual de corte barroco diferenciado en dos grupos de penitentes, por un lado, están los hermanos

⁷⁰¹ La celebración del Corpus en Almogía sería una forma muy peculiar de celebrar esta fiesta, conteniendo unas particularidades inusuales en los pueblos del Valle del Guadalhorce, siendo en esta población donde se celebraría con mayor esplendor. Ya se explicó en el capítulo dedicado a Almogía.

⁷⁰² Agradezco a Fernando Bravo.

de la luz, devotos que portan velas o antorchas en su recorrido, y por otra, los hermanos de sangre, penitentes que se infligían heridas durante el recorrido⁷⁰³.

La tradición y práctica del Rosario de la Aurora estuvo en vigor hasta los años 70 del siglo XX, tratándose de un rosario cantado al despuntar el alba de todos los domingos de octubre, mes del Rosario por excelencia. Por las calles del pueblo se entonaban los misterios gloriosos de la Resurrección y Ascensión del Señor, la venida del Espíritu Santo en Pentecostés y la Asunción y Coronación de la Virgen.

Las fiestas para honrar a la Virgen de los Remedios se originan desde que en 1579, una gran epidemia de peste asolaba la Comarca del Guadalhorce. Se producían muertes en masa hasta que propuso procesionar en impetración de la salud perdida a la "Virgen del Monte". Todos los que habitaban Cártama acudieron a acompañar a la Virgen en su bajada al pueblo. Entre lágrimas y sollozos de sus acompañantes, la Virgen recorría las calles y la peste remitía. En este preciso momento, el 23 de abril de 1579 se produjo el cambio de la advocación prístina a la de "Virgen de los Remedios"⁷⁰⁴.

Sería éste el principal motivo del origen de la Feria de Cártama, según reza en una placa existente en las dependencias anejas a la parroquia de San Pedro en la que se lee:

"El 23 de abril de 1579 la Virgen fue aclamada por los vecinos como liberadora de la peste y remediadora de todos los males y por el 1593 se formuló el voto a la Señora de por siempre

⁷⁰³ *Idem.*

⁷⁰⁴ A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., "Tradición y devoción de Cártama a la Virgen de los Remedios", Actas del Congreso Nacional sobre la advocación de Ntra. Sra. de los Remedios: historia y arte, Aguilar de la Frontera, Ayuntamiento, Córdoba, Diputación, Cofradía de los Remedios, 1995, pp. 147-162.

jamás celebrar la función en acción de gracias cada 23 de abril para así servir a Dios Nro Señor y a su Sancta Madre"⁷⁰⁵

En las investigaciones llevadas a cabo por Fernando Bravo⁷⁰⁶ en documentos inéditos, en manos de particulares se localizó en la obra sin publicar de Juan Gutiérrez Faura⁷⁰⁷ la fecha de 1590, como aquello en la que se expidió la Real Cédula por la que se autoriza la celebración de la Feria de Abril; aunque, afirmaba Faura, que estos documentos desaparecieron del archivo municipal entre 1908 y 1910. Como consecuencia del remedio de la peste, el Cabildo de la Villa designó a la imagen como Patrona Jurada, acordando celebrar función religiosa en conmemoración de este hecho, a partir del siguiente año de 1591. El patrono aparece verificado en 1618 cuando haciendo memoria de dicho voto acordaron "que dicha fiesta se continuase con la solemnidad posible...atento a los buenos temporales y cosechas que por intercesión de esta Madre Santísima se reciban"⁷⁰⁸. Faura aseguró que de este voto no quedó constancia documental, pero que se hizo ratificación del mismo el 23 de abril de 1723 en una ceremonia celebrada en la iglesia parroquial, en la que juraron los señores del Cabildo Eclesiástico y Secular, con asistencia de los vecinos más significativos y con la mano extendida sobre un misal que contenía los Santos Evangelios.

Es de suponer que estos milagrosos acontecimientos ocurrieron un 22 de abril de 1579 aunque para otros fue el mismo 23 e incluso barajar la posibilidad de que ocurriera en la década posterior en 1589⁷⁰⁹. El caso es que desde entonces la Virgen es bajada desde su ermita por los cartameños el día 22 de abril de cada año, al siguiente, o sea, el 23 se celebra la función en acción de gracias por el voto perpetuo y se procesiona por las calles del pueblo celebrando su onomástica y la Feria de Abril, vista en el apartado de religiosidad popular.

⁷⁰⁵ Esta es una placa conmemorativa que se instaló en estas dependencias el 23 de abril de 1962. Agradezco a Fernando Bravo.

⁷⁰⁶ Agradezco a Fernando Bravo.

⁷⁰⁷ Agradezco a Fernando Bravo. Esta obra inédita la conservan sus descendientes.

⁷⁰⁸ A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

⁷⁰⁹ DUEÑAS CARVAJAL, P., *ibidem*, p. 31. A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

Vázquez Otero, gran investigador de la provincia consigna cómo discurrían las fiestas en su honor, además de afirmar también que fue el 23 de abril de 1579 el día que remitió la pestilencia. Contemporáneo a su época la Virgen se ha bajado el 22 de abril en cuyo acto le acompaña todo el pueblo hasta la parroquia de San Pedro Apóstol. Por todas partes se inundan de luminarias siendo la más sorprendente la instalada en la parroquia. La virgen milagrosa permanecía en el pueblo durante nueve días⁷¹⁰ y luego subía de regreso a su ermita, espléndidamente engalanada con devotos con velas que se pierden en el horizonte. Bengalas, cohetes y ruedas de artificio detonan desde balcones y de todas partes. Emociona el recogimiento y el popular acto de fe popular⁷¹¹.

En consecuencia, desde el mismo año en que es nombrada la Virgen Patrona Jurada da comienzo insistimos, la celebración de la Feria de Abril, siguiendo la afirmación de Faura de que ya en esta fecha existió una Real Cédula que la autorizaba. Al igual que en otras localidades, debió ser una feria de ganados y mercado, una feria que, a pesar de no ser de las más importantes de la provincia, ha sido siempre un referente para todas las demás, al ser la primera del año.

El mes de abril en Cártama sigue siendo un tiempo de júbilo alegre y religioso en torno a la Virgen de los Remedios, pues devotos de diversos puntos de la geografía acuden a la localidad a rendir homenaje a Nuestra Señora. De hecho los cartameños observan el ir y venir de forasteros deambulando en el pueblo durante ese mes, ambiente ausente en las restantes épocas del año.

⁷¹⁰ En la actualidad permanece hasta junio, ver en capítulo de introducción.

⁷¹¹ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación, 1966, vol. I, pp. 360 y 361.

7.2. La imagen⁷¹²

Cuenta la tradición legendaria⁷¹³ que, un día del año de la conquista de Cártama en 1485, un pastor pacía sus ovejas y entre una esparraguera de las muchas que crecían entre los peñascos de la loma del castillo, halló una pequeña estatuilla de bonito rostro y finos perfiles.

En un principio le pareció extraño de no haberla visto antes, ya que aquel era un usual lugar de paso en su día a día. De pronto una idea le asaltó su mente: tenía una hija pequeña que se alegraría si se la llevaba, pues era una auténtica muñeca con la que jugar. Y sin más dilación, el pastor coge entre sus manos la diminuta imagen apartando las espinosas ramas de la esparraguera. Con sumo cuidado la guarda en el zurrón de esparto, donde diariamente portaba su alimento.

Inmediatamente, encomendó los preparativos para dar una sorpresa a su hija y muy confuso pudo comprobar cómo la pequeña figura no se hallaba en el interior del zurrón. Al llegar a casa, y buscar en el zurrón la pequeña figura que traía para su niña, comprobó muy extrañado que no se hallaba donde él la había puesto. Sin embargo, barajó la posibilidad de haberla dejado en el lugar hallado, ya que le causó gran estupor aquella manifestación o, aún peor, haberla extraviado durante el regreso al hogar.

Ante el desconcierto y duda de lo que hubiese podido haber pasado con aquella extraña figurilla no pudo conciliar el sueño. Por eso, nada más despuntar el alba, regresó al monte. Entonces, su ser se inundó de júbilo; justo en aquel preciso lugar, entre los tallos de la esparraguera de abundantes hojas, se hallaba la escultura que representaba una bella dama. Y convincente de haberla introducido en el zurrón, la asegura con una

⁷¹² Agradezco al Párroco de Cártama, José García Macías toda la ayuda prestada y la puesta a mi disposición de dos señoras cartameñas que me ayudaron y respondieron todas nuestras cuestiones, además de mostrarme el Museo de la Virgen de los Remedios y la ermita con su camarín. Ests dos personas son camareras de la Virgen. Gracias a María Rodríguez Díaz y M^a Dolores Faura Bedoya.

⁷¹³ LÓPEZ LUQUE, M. J., y MOLERO, J. A., "La Virgen de los Remedios, Patrona de Cártama. La Leyenda", *Gibralfaro, Mitos y leyendas, Revista de Creación Literaria y Humanidades* n° 79, Málaga, Universidad, enero-marzo 2013.

cuerda, portándola al hombro ajustado con una correa. Otra vez en casa, el pastor se dispone a coger la pequeña figura, y la confusión se apodera de él cuando comprobó que el bolso estaba vacío, sin embargo, ni la cuerda ni correa se habían suelto lo más mínimo, la muñequita no se hallaba en su interior.



136. La Leyenda del Pastor y el Cautivo de Argel en mosaico popular cartameño. Foto tomada de *Cártama en Abril* de Pedro Dueñas

Por tercera vez se le repitió este acto milagroso, lo que indujo al pastor a interpretar el extraño suceso como un prodigio divino. Así pues, acudió a la casa del párroco de Cártama para exponerle todo lo acontecido, al tiempo que también lo relata a otros convecinos de la villa con la finalidad de que todos ellos le expusieran su opinión ante tal extraño acontecimiento. Los habitantes del pueblo tampoco cuestionaban que fuera invención del hombre.

Para asegurarse de todo lo relatado por el cristiano y noble pastor, el párroco y los demás quisieron ratificarse, concluyendo que la pequeña escultura hallada allí y que el hecho de persistir en aquel sitio dejaba bien claro que María había querido manifestar su voluntad de que le fuese rendido culto y devoción en el mismo lugar en que había sido encontrada su imagen⁷¹⁴.

Los hechos divinos fueron admitidos con certeza por los cartameños y habitantes de otras villas. Y puesto en conocimiento del obispo, de cuál era la voluntad de María Santísima, se tramitaron los permisos para levantar en aquella colina una ermita en su honor bajo la advocación de la "Virgen del Monte".

Este leyenda posee otras variantes a pesar de que en fondo de la cuestión sea el mismo: la aparición milagrosa de la imagen al pastor, argumento que se repite asiduamente en el imaginario popular que recrea la presunta "invención" milagrosa de las imágenes patronales marianas, como constante de la antropología religiosa occidental.

En una de ellas, el pastor se encontraba sentado en una enorme piedra donde poder contemplar el ir y venir de sus animales cuando un destello llamó su atención, rápidamente se dirigió al lugar de donde procedía el resplandor y al llegar al lugar con sorpresa vio que se trataba de una pequeña estatuilla. Tomándola la guardó en su zurrón imaginando lo contenta que se pondría su hija cuando la viera. Y aquí termina una versión sin relatar lo que pudiera ocurrir después⁷¹⁵.

⁷¹⁴ RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Las fiestas de Andalucía. Una aproximación desde la Antropología cultura*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985, p. 91.

⁷¹⁵ DUEÑAS CARVAJAL, P., *Cártama en Abril*, Cártama, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cártama, 2008, p.p. 25 y 26.

En otra versión muy similar a la relatada en un primer momento, se dice que el pastor pastaba con su ganado en el amplio perímetro amurallado del castillo y al caer la tarde se dispuso a reunirlo, se alertó que le faltaba un pequeño corderillo y creyó que posiblemente se había ocultado tras una frondosa esparraguera. Su preocupación iba en aumento porque allí no estaba, sin embargo se tropezó con una pequeña figurilla. Lo que sigue a la historia es muy similar con el único cambio que en la segunda ocasión que el pastor trasladó la muñeca a su casa, su hija muy felizmente pudo jugar con ella toda la tarde y al caer la noche la tenía en sus brazos hasta que logró conciliar el sueño, pues de la emoción le era imposible, y a base de cantos de su madre lo consiguió. A la mañana siguiente llantos y gritos de la niña resonaron por la casa. Los padre corrieron hasta su habitación mientras ella, entre sollozos, contaba que no tenía a la muñeca, alguien se la había robado. El padre pensó que se había caído al suelo o que estaba envuelta entre las sábanas pero tras una intensa búsqueda no pudo encontrarla y marchó a la sierra descubriéndola en el mismo lugar⁷¹⁶.

Tras la construcción del templo en el preciso lugar de la aparición, en esta misma leyenda se cuenta que el humilde pastor solicitó se le concediera el enorme honor de ser el primer ermitaño, accediendo sin inconvenientes las autoridades eclesiásticas, construyendo una vivienda junto a la ermita, para él y su familia. Se cuenta que desde aquella fecha todos los que ostentaron esta titularidad serían descendientes de aquel famoso pastor, viviendo siempre junto a Ella por siempre jamás⁷¹⁷.

Otra leyenda muy diferente pero que suscita interés es la referida al primer ermitaño de la Virgen de los Remedios que se dice fue un morisco. Tras la conquista cristiana y en la posterior repoblación de Cártama, la vivienda del musulmán, Zahamín heredada por su hijo Abdarrahan le correspondía al cristiano Bartolomé Destrana. La casa, la tenía el joven musulmán, totalmente asegurada en puertas y ventanas, resistiéndose a abandonarla. Finalmente la abrieron a la fuerza y sorprendentemente no encontraron a nadie en su interior.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷¹⁷ *Idem*. A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

Ahora bien, uno de los días que los repobladores cristianos subían a la ermita a rezar a la Virgen del Monte o "de los Reyes", pudieron percatarse de la existencia de un joven con humilde sayal haciendo las veces de ermitaño de la Virgen y ayudando al párroco en los santos oficios. Con toda devoción practicaba el eremita su cargo tras la conversión cristiana, adoptando el nombre de Francisco de Cártama⁷¹⁸.



137. Primer plano de la diminuta Virgen de los Remedios (finales del siglo XV). Foto: Cártama en un click

Otra historia legendaria unida a la Virgen como milagro es la que el pueblo la identifica con la historia del moro y el arca. Un cartameño fue preso por un musulmán, raptado por los corsarios berberiscos en una de sus incursiones al interior de la provincia de Málaga. En su cautiverio en África al cartameño le asaltó una profunda nostalgia de su villa natal pues se aproximaba el día 23 de abril, fecha de la conmemoración de la Virgen de los Remedios, día grande para Cártama en el que se procesionaria la imagen por las calles del pueblo. Rogó con fervor para que se

⁷¹⁸ BAQUERO LUQUE, F. M., *op. cit.*, p. 158. Históricamente el personaje de Francisco de Cártama existió como peón, sin especificar si era morisco o ermitaño. BEJARANO PÉREZ, R., *Los Repartimientos de Álora y Cártama*, Málaga, Ediciones del Aula de Cultura de Peña Malaguista, 1971, pp. 113 y 123.

remediara su cautiverio y el captor persuadido ante su posible fuga lo metió en un arca con los grilletes y le puso un perro guardián. Ante tal imposibilidad de escapar se dice que el preso, el árabe, el perro y el arca aparecieron en las puertas de la ermita ante el fluido ir y venir de peregrinos. El preso ganó su libertad y el musulmán se convirtió al cristianismo⁷¹⁹. De esta historia surgen variantes como aquella que refiere que el carcelero islámico llegó a colocar sobre el arcón su propia cama diciéndole al acostarse "¡Puesto que la Virgen de tu pueblo es tan milagrosa pídele que te lleve para que veas sus fiestas!", además de la no conversión del secuestrador⁷²⁰.

Para el investigador cartameño Francisco Baquero, esta recreación es una alegoría trinitaria; el preso es un monje trinitario denotado por su inconfundible hábito, que posiblemente al carecer su Orden de dinero para el rescate de un cautivo, se canjeó por éste como prisionero⁷²¹. Es sabido que la institución de esta Orden había sido hecha para la redención de cautivos, motivada por las numerosas incursiones de los piratas berberiscos a las costas e interior de la provincia, que hacían numerosos cautivos para pedir rescate⁷²².

Existe un mosaico popular que se encuentra en muchas viviendas de Cártama que procede de una imagen de los años veinte del siglo XX en el que se representan dos de las leyendas atribuidas a la patrona. En la zona superior la leyenda del pastor y en la inferior el cautivo de Argel o como tradicionalmente la conocen los cartameños, la historia de "el moro y el arca"⁷²³.

Aún así, existe otra leyenda menos arraigada, relatada en tiempos de la Guerra de con la morería en 1859, un cartameño cayó preso y rezó sin cesar a la Virgen de los Remedios pidiendo ser libre, libertad que le fue concedida por mediación de la Virgen⁷²⁴.

⁷¹⁹ BAQUERO LUQUE, F. M., *op. cit.*, p. 154.

⁷²⁰ A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

⁷²¹ BAQUERO LUQUE, F. M., *op. cit.*

⁷²² *Ibidem*, p. 150.

⁷²³ DUEÑAS CARVAJAL, P., *ibidem*, p. 27.

⁷²⁴ A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

Este suceso, referido por Baquero y otros, coincide con la historia protagonizada por San Juan de Mata, fundador de la Orden Trinitaria. No teniendo el dinero necesario para rescatar a unos cautivos, recibió de la Virgen una bolsa llena de oro. En recuerdo a esa actitud de socorro de María, los trinitarios propagaron la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, representada, algunas veces, entregando a los miembros de la Orden el referido peculio. La advocación de la Virgen se manifestó espontáneamente ante la necesidad de auxilio, socorro y remedio que los fieles imploraban a la Madre de Dios para que socorriera y atendiera las aflicciones del género humano: remedio para el cautivo, remedio para el afligido, remedio para los enfermos, remedio para los delincuentes⁷²⁵.

Según la leyenda, estas anteriores serían las manifestaciones marianas que han rodeado a su aparición además de milagros acaecidos gracias a la pequeña virgen. Sin embargo, el relato histórico surge, según Pedro Dueñas, como una necesidad, para que los nuevos pobladores cristianos rindieran culto a una imagen y recayendo la distinción en la Virgen de los Reyes o del Monte. Mientras tanto, el relato legendario estaba encauzado a convertir a los habitantes de Cártama que aún profesaban la religión islámica⁷²⁶.

Como vemos, establecida la presencia de la Virgen de los Remedios en Cártama, desde la llegada de los Reyes Católicos, tendría lugar un acontecimiento que marcará la historia de la imagen hasta el presente, cual es el cambio de advocación constatada a finales del siglo XVI, cuando la Comarca del Guadalhorce fue azotada por varias epidemias de peste⁷²⁷.

⁷²⁵ TORREBLANCA ROLDÁN, M. D., "Las advocaciones marianas, protectoras de los cautivos", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 21-34.

⁷²⁶ DUEÑAS CARVAJAL, P., *ibidem*, pp. 28 y 29.

⁷²⁷ A. D. E., Caja 1899. AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., *op. cit.*

La diminuta imagen de tan sólo 22 cm⁷²⁸ sigue el prototipo de las vírgenes del gótico de época de los Reyes Católicos, finales del siglo XV, la época cuando se fraguaba la empresa contra Granada, culminando la conquista de Cártama en 1485. Por su reducido tamaño adopta el calificativo de vírgenes arzoneras, como también ocurre con la Virgen de la Fuensanta de Coín, imágenes colocadas en el arzón de la silla de montar de un caballero cristiano.



138. Talla de la Virgen de los Remedios (finales siglo XV) sin su típico atuendo. Foto tomada de *Cártama en Abril* de Pedro Dueñas

José Baquero y Pedro Dueñas asienten en decir que esta imagen fue obra de la gubia de un artista sevillano y ya sería venerada en territorio castellano, en una época

⁷²⁸ La Virgen de la Fuensanta de Coín es aún más pequeña, 11 cm para unos autores y para otros 92 milímetros.

muy anterior a la llegada a la villa de Cártama, pero desconocen la antigüedad de la misma advocación⁷²⁹, aunque, insistimos, el título de Remedios surgió más tarde tras el remedio de la peste.

De hecho, en un principio, la escultura recibió el nombre de Virgen de la Encarnación, advocación predilecta de la reina Isabel. No obstante, los nuevos pobladores de Cártama preferían llamarla como Virgen de los Reyes o del Monte⁷³⁰, como nomenclatura precursora a la definitiva.

Remedios es una advocación extendida en España pero en la diócesis malagueña, además de Cártama, es patrona de los municipios de Antequera y Vélez-Málaga, celebrando su onomástica, respectivamente, el 8 de septiembre y 10 de noviembre de cada año⁷³¹.

Desde un punto de vista puramente técnico, a partir de la observación de la talla sin su típico atuendo de saya, manto, corona y demás aditamentos, la imagen de los Remedios emerge sobre una peana de planta cuadrada plana que al elevarse disminuye en ancho y gana en altura; toda ella de tonalidad oscura. Podría decirse que es la peana inferior, pues bajo sus pies se presenta otra y más acorde con la policromía de la escultura. Se trata de tres molduras circulares superpuestas, totalmente doradas, estofado muy elaborado e imitando al utilizado para el manto de la Virgen. El manto cae por la espalda de la talla hasta el suelo, haciéndose visible las vistas ocultando los hombros e incluso los codos, según posición de los brazos. La decoración estofada del manto alterna una superficie simétrica de policromía dorada y azul, haciendo las veces de imitación del tejido con toda perfección. En lo que respecta al hábito, el dorado lo abarca en su mayor parte del tronco, siendo más uniforme en la parte inferior con los pliegues propios del mismo y en la pieza del torso y mangas, indistintamente estofado,

⁷²⁹ DUEÑAS CARVAJAL, P., *ibidem*, p. 20. De seguro que no tendría la misma advocación.

⁷³⁰ *Ibidem*, pp. 21 y 22.

⁷³¹ MARTOS JIMÉNEZ, A. M. y PEZZI CRISTÓBAL, P., *La ermita de los Remedios de Vélez-Málaga, Vélez-Málaga*, Ayuntamiento, Serie Monumentos de Vélez-Málaga 5, 1998, p. 15.

aunque no de manera tan minuciosa como en el manto. Sobresalen bajo las mangas de las vestiduras de la Virgen, una tunicela en color azul, igual que el vestido del Niño Jesús.

En cuanto a la pose de la Virgen, de las extremidades inferiores tan sólo deja entrever el pie izquierdo bajo su indumentaria, en tanto los brazos se flexionan hacia el pecho con las palmas de las manos vueltas al mismo. Con el brazo derecho sostiene al Niño Jesús, todo vestido de tonalidad azul, y solo se le puede entrever un nimio cuello blanco. Con cabellos castaños y un rostro elaborado con preciosismo de miniatura mira a su madre. El gesto es recíproco por parte de Ella, denotando ambos un acto de ternura gentil propia del instinto maternal, acto humanizado entre Madre e Hijo que embellecen el talante bajo la mirada de los fieles.

El rostro de la Virgen de los Remedios evoca un modelo femenino, dulce, joven y delicado. Sobre la frente de tamaño equilibrado se deja entrever el cabello moreno, las cejas arqueadas cubren unos rasgados ojos negros, nariz fina y bien perfilada, mejillas rosadas y labios coloreados. Sobre su cabeza la corona regia forma parte de la talla, siendo toda dorada y una forma que podría definirse a medio camino entre corona imperial y de canastilla, toda cerrada, haciendo las veces de tiara papal, sin diademas, más baja y redondeada y, alrededor de la cual se circunscribe un nimbo. El tocado forma parte de la talla, sobre la cual se coloca la corona, que posee todas estas influencias utilizadas para su definición.

Adherido a la pequeña escultura, la Virgen de los Remedios incorpora un rostrillo de orfebrería, aditamento muy poco usual en las representaciones marianas del Guadalhorce e incluso de la provincia de Málaga y cuyo paralelismo iconográfico más cercano a nivel de Andalucía lo lucen, entre otras, dos devociones marianas desde la Edad Media, la Virgen de la Cabeza de Andújar y la Virgen del Rocío de Almonte. Este

aditamento tan especial en estos momentos se encuentra fijado a la talla⁷³², de seguro que no lo contendría en su origen sino que ha sido fruto del paso del tiempo y de la moda imperante en la indumentaria cortesana que deriva en las galas marianas a partir del Quinientos.

El rostrillo de los Remedios es una pieza de oro y perlas y parece simular un sol que rodeando el óvalo facial de los que emanan rayos solares muy curvos y retorcidos. Su significado simbólico procede del Apocalipsis 12, 1, "En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas", de aquí el sentido de las ráfagas solares del rostrillo. Además, este tipo de complemento tan peculiar y que la hace diferente a las demás deriva de la toca de papos⁷³³ que según el *Diccionario de la Real Academia Española*, hace referencia a un tocado usado por las mujeres con unos huecos que cubrían las orejas.

Esta imagen tardogótica cuya indumentaria esculpida ha sido anteriormente detallada, experimentaría un cambio y una reeducación iconográfica durante los siglos XVII y XVIII, para adaptarla a la moda de los Austrias, dando paso a un cambio drástico de nuevos volúmenes y siluetas que se imponían en la Corte⁷³⁴ al ataviarla con enagua, saya y manto.

Posiblemente, sería en esta época cuando se incorporó la peana inferior, con formas cuadrangulares a la pequeña escultura de los Remedios, momento en el que se la comenzaría a vestir y a enjorar con suntuosos abalorios que cuelgan en la saya acampanada⁷³⁵. Estos atributos de orfebrería tienen como simbología propia la de las

⁷³² Agradezco a M^a Dolores Faura Bedoya, camarera de la Virgen de los Remedios.

⁷³³ PRIETO PRIETO, J., "Las primeras vírgenes vestideras", *Boletín Digital II, Décima Estación*, Salamanca, marzo 2014, pp. 14-17.

⁷³⁴ *Idem.* TRENS, M., TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 640 y 649. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor artístico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.

⁷³⁵ *Idem.*

virtudes que adornan a la advocación mariana y no el sentido material, propiamente dicho, por cuanto el oro o los metales preciosos son los materiales más preciados de la tierra, siendo la Virgen la que confiere el significado teológico al material y no al contrario⁷³⁶.



139. Virgen de los Remedios en su camarín de la ermita

⁷³⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *ibidem*. Esto sucede sobre todo en la Edad Media.

Los Remedios de Cártama contiene otro detalle distintivo que la hace interesante por el simple hecho de que la mayoría de las Vírgenes portan a su hijo en el brazo izquierdo y, en este caso, ocurre lo contrario, lo sostiene a la derecha.

Como regla general, el instinto maternal hacen que las madres acojan a sus pequeños a la izquierda y la derecha queda libre para acariciar al niño o para emplearla en otros quehaceres. Es reducido el número de imágenes marianas presentan esta excepción. Sin embargo, en España resulta significativo el gran número de ellas influenciadas por otras de origen nórdico⁷³⁷ solamente en la provincia de Málaga reciben veneración dos piezas que poseen esta actitud: la Virgen del Socorro de Antequera⁷³⁸ y la Virgen de los Reyes en la Catedral de Málaga, concretamente está última es una talla de procedencia flamenca⁷³⁹. Además, suele coincidir que las portadoras del Niño a la derecha apelen un tocado distinto⁷⁴⁰ sobre sus cabezas y en este caso de los Remedios da lugar a un tocado o corona que, ya explicamos ni es del todo corona de canastilla ni imperial ni tiara papal, sino más bien resultando un híbrido de estos.

Por otro lado se justifica que el Niño deba de ir a la izquierda de la Madre por cuestión de simbolismo o concepto místico "Asistió la reina a tu derecha, con vestidura dorada, rodeada de variedad" (Salmo, 40). Por ello, el Niño tiene que ir colocado sobre la izquierda y así quedar a la Madre a la derecha⁷⁴¹.

Durante los saqueos acaecidos en Cártama en la Guerra Civil Española, el episodio del 23 de abril de 1936 ya auguraba un funesto destino a la patrona cartameña. No obstante, la Virgen de los Remedios fue salvada según refiere el investigador Fernando

⁷³⁷ TRENS, M., *ibidem.*, p. 610.

⁷³⁸ J. R. B., [J. ROMERO BENÍTEZ], "Virgen del Socorro", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (Coord.), *El esplendor de la memoria: el arte de la Iglesia de Málaga*, Catálogo de exposición, Palacio Episcopal de Málaga, Málaga, Junta de Andalucía, 1998, p. 92.

⁷³⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *ibidem.*

⁷⁴⁰ TRENS, M., *op. cit.*

⁷⁴¹ *Ibidem.*, p. 612.

Bravo⁷⁴², de la mano de María Orejuela Bedoya. Por aquel entonces la camarera de la Virgen era la Marquesa de Larios, que todos los años acudía puntualmente para vestir a la Virgen y preparar su salida procesional. El 22 de abril, a la hora de la bajada, hubo algunos altercados a las puertas de la ermita, entre partidarios y detractores a la vez que algunos peregrinos intervenían en defensa de la patrona, a pesar de lo cual se cumplió la tradición.



140. González Marín con "Antoñico" (chófer y persona de confianza) y la Virgen de los Remedios en La Habana, 1937. Foto tomada de *El Juglar y la Virgen Peregrina* de Francisco Baquero Luque

Al día siguiente llegó la Marquesa con el bolso que habitualmente solía llevar y en el que traía algunos de los enseres y prendas que necesitaría para engalanar la imagen. Como venía siendo usual, se encerró en la sacristía para proceder a la vestimenta con la debida intimidad, momento que aprovechó para cambiar la talla por otra figura de escayola muy similar que traía preparada en el bolso, y que tras estar vestida y adornada resultaba difícil de diferenciar con la original. Tras muchos reparos y momentos de

⁷⁴² Agradezco a Fernando Bravo.

indecisión inmersos en el ambiente prebélico del momento se procedió, como siempre, al momento de la procesión por determinación de los hermanos Juan, José, Francisco y Antonio Orejuela Bedoya.

En cuanto salió el cortejo, lo cartameños sabían que aquella no era la imagen de siempre pues, ellos, es algo que notan a simple vista, pero la procesión transcurrió con aparente normalidad hasta llegar a un punto en el que el trono fue saqueado y quemado. Mientras todo esto ocurría, la Marquesa de Larios salió de la iglesia llevando en su bolso la imagen original y se dirigió a la casa del párroco Juan Martín Serrano, a cuyo cuidado dejó la Virgen de los Remedios. Previamente habían concertado con el rapsoda cartameño José González Marín, la salida de la imagen del país rumbo a América, y aunque reticente ante el traslado de la Virgen, el artista ingenuamente tomó a la imagen sin mostrar oposición del sacerdote.

Otras versiones quedan definidas en la obra *El Juglar y la Virgen Peregrina* de Francisco Baquero Luque⁷⁴³, dando comienzo desde el instante en que la Virgen estaba en casa del párroco⁷⁴⁴ y, facilitó la huida de la imagen a América. Ya había sido bajada del altar por parte del sacerdote y el rapsoda, sustituyéndola por una copia idéntica efectuada por Francisco Palma. En estos momentos González Marín la envolvió y guardó en una caja de zapatos y para no levantar sospecha se fue a su casa y allí estuvo a la espera hasta que una niña llamada Frasquita, ignorando inocentemente su contenido, se la llevó a su casa donde él la esperaba impaciente. De inmediato González Marín pernoctó en Málaga y al día siguiente se trasladó a Cádiz rumbo a América, haciendo su gira artística por los países de Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Colombia, Ecuador, Bolivia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Guatemala y Estados Unidos y siempre la Virgen de los Remedios con él, siendo la gran protagonista en este peregrinar y siendo venerada por devotos de los distintos países. Uno de los episodios de sus andanzas por América fue en Cuba, cuando González Marín obtuvo grandes críticas por parte del grupo de los

⁷⁴³ BAQUERO LUQUE, F. M., *op. cit.*, pp. 386 y 387.

⁷⁴⁴ Se desconoce si la parte anterior a esta versión es igual a la de Fernando Bravo, puesto que en la obra de Baquero Luque no he podido localizar la parte anterior a lo que se cuenta en la versión de Baquero.

poetas cubanos. Estos se retractaron tras una carta que Rafael Alberti les envió. Marín impuso entonces como condición para actuar en Cuba que se le rindiera pleitesía y homenaje a la imagen cartameña, de tal forma que el pueblo cubano organizó una multitudinaria procesión para la Virgen de los Remedios el 23 de abril de 1937⁷⁴⁵. En febrero de 1937 localizamos un texto de Juan Hernández Petit que dice:



141. González Marín con la Virgen de los Remedios con un grupo de personas en Caracas en 1937. Foto tomada de *Cártama en Abril* de Pedro Dueñas

"Cómo no: el Santuario de la Virgen también ha sido quemado y expoliado... ¡Y también la Virgen de Los Remedios! - clamó Cártama y Málaga.

¡¡¡La Virgen de Los Remedios, no!!! - decía un cable enviado desde América por el rapsoda José González Marín, y añadía: ...Yo me a traje sobre las olas para salvarla, y aquí la tengo para que 'remedie' a mi pueblo de Cártama sus heridas y continúe su tradición de amor a Ella"⁷⁴⁶

El regreso de este periplo americano a España y tierras cartameñas, se produjo el primero de enero de 1938⁷⁴⁷. Desde entonces, la suspicacia de los cartameños ha dado

⁷⁴⁵ BAQUERO LUQUE, F. M., *op. cit.*, p. 450.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 395.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 489.

lugar a diferentes interpretaciones que justifican y aseguran la destrucción de la imagen. Sin embargo, durante la restauración que se hizo a la talla en 1991, el restaurador Julio Hernández Varela confirmó que trata respectivamente de una talla en madera de carácter histórico con numerosas capas de pintura⁷⁴⁸.

⁷⁴⁸ Agradezco a Fernando Bravo.

7.3. El inmueble: Ermita de los Remedios⁷⁴⁹.

Cártama fue una de las poblaciones representadas pictóricamente en 1564 por Joris Hoefnagel en su trabajo para el editor Georg Braun, grabado por Frans Hogenber⁷⁵⁰. A ello se debe que su imagen fuera difundida por toda Europa a finales del siglo XVI. Cártama fue figurada como enclave situado en una posición estratégica en el Valle del Guadalhorce, al pie de las sierras Llana y Esparatales. Es un importante nudo de comunicaciones entre la costa y el interior, origen de culturas que han dejado su impronta en el territorio y en la configuración de la villa: trazado de las calles, monumentos, estructura urbana. En el dibujo se muestra el recinto amurallado de la fortaleza y sus murallas, alrededor del cual se esparce el tejido urbano disperso y con parcelas de cultivos entre el caserío. La abundancia de agua y la infraestructura de acequias, albercas, pozos, aljibes, permitió el cultivo de cítricos y hortalizas, y una gran abundancia de árboles de ribera, como se refleja en este testimonio gráfico, como álamos, sauces, tamarindos, adelfas⁷⁵¹.

En este grabado no se puede observar un aspecto de vital importancia para este apartado del capítulo: la Ermita de Nuestra Señora de los Remedios, aunque todavía bajo la advocación de la Virgen del Monte o de los Reyes, pues tendrían que pasar todavía quince años, para que en 1579 se produjera el referido milagro de la peste, cuando la Virgen del Monte fue procesionada por las calles del pueblo y repitió la terrible enfermedad. Y, ¿por qué no podría plantearse la hipótesis de que esta diminuta imagen tras sus y apariciones milagrosas en el monte del castillo fuera venerada en un primer momento en una simple hornacina o en un minúsculo espacio imperceptible de ver en la distancia?. He aquí la duda, pues en el capítulo de Coín se comprobará como una imagen tan parecida a los Remedios en características artísticas, históricas, milagrosas y legendarias Virgen de la Fuensanta, en sus inicios fue venerada en una

⁷⁴⁹ Agradezco al Párroco de Cártama, José García Macías todo la ayuda prestada y la puesta a mi disposición de dos señoras cartameñas que me ayudaron y respondieron a todas mis dudas y preguntas planteadas, además de mostrarme el Museo de la Virgen de los Remedios y la ermita con su camarín, estás dos personas son camareras de la Virgen, gracias a María Rodríguez Díaz y M^a Dolores Faura Bedoya.

⁷⁵⁰ MAJADA NEILA, J. *500 libros de viaje sobre Málaga*, Benalmádena, Caligrama Ediciones, 2001, p. 31.

⁷⁵¹ NAVARRO LUNA, J., GARCÍA GÓMEZ, A. y CANTO RUIZ, J. R., "Las vista de ciudades. Una imagen geográfica de las ciudades andaluzas en el siglo XVI", en *Cartografía Histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Santander, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, p. 64-81.

[illegible]Publicaciones y
Divulgación Científica

Además, la realidad es que la ermita o espacio de culto se localiza muy próximamente a los lienzos de murallas y torres del castillo, con lo cual pudo quedar camuflada a la vista del artista hasta quedar invisible entre las construcciones medievales. En épocas posteriores Medina Conde entre 1768-1773, Francis Carter en 1772 y Joaquín Díaz de Escovar en 1907 confinan el eremitorio a mitad de camino entre la villa y la cima del monte, casi en el hemisferio de la ladera, cuando en realidad tampoco es así pues a simple vista de paso por Cártama puede contemplarse la capilla de los Remedios casi en la cúspide de la colina.

Sea como fuere, estas versiones tan pintorescas tampoco resultan completamente reales y son una mera ilustración con sus pinceladas particulares, de cómo Cártama es la población del Valle del Guadalhorce, más mayoritariamente recreada en las vistas de ciudades a lo largo de la Historia.

El emplazamiento de la ermita de la Virgen de los Remedios, en la cumbre de una colina, la convierte en referencia cultural del paisaje. Su presencia "eterna" de ésta es como una atalaya, una referencia permanente desde donde la Virgen de los Remedios da cobijo a su pueblo desde su mirador⁷⁵².

Tras un largo recorrido por un sinuoso, serpenteante y empinado camino que parte desde la población; Plaza, Fuente del Pilar y Torre del Agua medieval, da comienzo la senda que se adapta al terreno abrupto, atravesando la línea inferior de la muralla con alguna que otra vigorosa y resistente torre de vigilancia. Al llegar a ella, coexisten la sencillez y el carácter de arquitectura religiosa popular en su visión externa. El acceso que conduce a la pequeña capilla de los Remedios, muestra un excelente ejemplo de imbricación social y religiosa que arranca de los momentos posteriores a la conquista cristiana (1485), en que se sitúan los legendarios hechos del hallazgo de la Virgen en el lugar y que se consolida definitivamente cuando surge la advocación a Nuestra Señora de los Remedios, con motivo de la epidemia de 1579, para llegar hasta la actualidad en la devoción que permanece viva y con gran repercusión comarcal y provincial.

⁷⁵² SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor artístico de la Ruta...", *op. cit.*

El atrio conforma un primer espacio de congregación devocional y de descanso después del escarpado ascenso, plano irregular al que se accede tras franquear en rampa tres peldaños y una famosa y remota reja. Desde ella, hacia el flanco norte se pueden percibir vistas del pueblo de Cártama, de la comarca y de la Vega del Guadalhorce. Es la idea del "dominio" espiritual mariano ya referido.



143. Pórtico de entrada a la ermita de la Virgen de los Remedios

Atravesando una exenta estructura porticada, abierta a su lado frontal y laterales por arcos de medio punto y cubierta por tejadillo a tres aguas, se halla el único acceso al interior: una portada con arco de medio punto entre pilastras que sostienen un entablamento interrumpido por el anagrama de María. Tras la restauración de 2001 ha recuperado el ladrillo visto rojizo del arco y pilastras y las, pinturas murales de las que caben destacar delicados pajarillos y la cruz de la Orden Trinitaria en las enjutas del arco de acceso al templo. Estos mismos motivos son repetidos en el remate exterior de la fachada principal: es decir, sobre el muro que se muestra encima de los tejados del pórtico. En los zócalos laterales se descubrieron una serie de líneas incisas que alternan los colores blanco y gris. Quieren imitar sillares, pero igualmente se usan líneas curvas además de rectas. A la estructura porticada se le eliminaron las manos de cal, dando lugar a un todo despiece de ladrillos en el frontal y laterales que se prolongan por parte del muro de la Epístola, bajo la espadaña.

Como inciso, antes de proceder a otras descripciones tanto exteriores como interiores, es interesante referir que las aves tienen un marcado carácter simbólico haciendo referencia a la Virgen y que las cruces Trinitarias con su bicromía roja y azul recuerdan la advocación de los Remedios y su titularidad Trinitaria. Estos religiosos contenían un peso importante, y posiblemente por ellos religiosos, acogería tal nombre. Las pinturas de pájaros se repetirán hasta la saciedad en el interior al igual que los colores trinitarios.

Siguiendo con la descripción exterior, la espadaña se levanta con un tamaño bastante grande en relación al reducido tamaño del edificio⁷⁵³, cuerpo de campanas con dos arcos de medio punto inscritos en un alfiz⁷⁵⁴ y otro central que corona la composición. En el resto del muro lateral de la Epístola, encalado en blanco se adhieren a la nave la sacristía y la casa del ermitaño y escalera que da al camarín, y en la cabecera, perfectamente perceptible, el camarín-torre, con cubierta a seis aguas igual

⁷⁵³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 260.

⁷⁵⁴ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 220.

que el interior. Particularmente, el camarín-torre es un referente propio del barroco andaluz relacionado con camarines antológicos como el de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga y el de la Virgen de los Remedios de Antequera, al tiempo, que es visible en las imágenes de Medina Conde, Díaz de Escovar, e incluso, en Francis Carter, a pesar, de que este último, la mostraba muy de perfil.



144. Vista del Valle del Guadalhorce desde la ermita de Cártama. Archivo Temboury

Haciendo una breve recapitulación cronológica, desde tiempos inmediatos a la conquista se tiene constancia de la imagen mariana, cuyas asombrosas apariciones, le hacían ser objeto de veneración pero parece que no en un templo como dijimos. Suponemos que, a partir de 1579, se construiría una ermita para venerarla dignamente pero de ella no aparecen restos como tal. Aquella primitiva edificación se derribaría y se edificaría una nueva a fines del XVII y principios del XVIII⁷⁵⁵.

Tras haberla definido exteriormente y realizado un ordenado recordatorio según fechas de acontecimientos, acometemos su descripción, basándonos en el informe de

⁷⁵⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*, p. 258.

restauración de la ermita de los Remedios de Cártama. Estos trabajos de restauración fueron llevados a cabo en 2007 por la empresa Quibla Restaura S. L. con Estrella Arcos von Haartman⁷⁵⁶ a la cabeza de un equipo de profesionales que devolvieron la gran luminosidad de antaño, a la exuberante y rica ornamentación barroca del interior del templo.

A tenor del informe⁷⁵⁷ se refrenda como la ermita de Nuestra Señora de los Remedios es uno de los ejemplos más completos de la estética barroca en la provincia de Málaga, recibiendo durante el siglo XVIII actuaciones de remodelación ornamental que le aportaron la riqueza decorativa en su completo interior; desde la nave, altar mayor y apoteósico camarín. De esta manera va aumentando la intensidad y riqueza ornamental a medida que nos vamos acercando al espacio más sagrado, contribuyendo así al modelo barroco de exaltación y atracción del devoto-espectador sobre estas zonas determinadas.

La intervención además de la puesta en valor del inmueble, iba encaminada a completar las labores de conservación con las restauraciones, a fin de recuperar la lectura del conjunto y devolver al mismo todo su esplendor, teniendo siempre en cuenta la reversibilidad de los materiales añadidos, perfectamente compatibles con los originales y de documentar las intervenciones efectuadas.

⁷⁵⁶ Agradezco a Estrella Arcos la cesión de los dos tomos del informe de restauración de la ermita puesto que en el Ayuntamiento de Cártama dicho documento está en paradero desconocido. Por suerte la restauradora posee una copia de todos sus trabajos y, aparte de interesantes descripciones incorpora una impresionante documentación fotográfica de todo el proceso. Además Estrella Arcos escribió un artículo sobre tal restauración en el Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, trabajo en el que también basaremos este apartado.

⁷⁵⁷ *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Málaga, Quibla Restaura S. L., 2007, vols. 1 y 2. Estrella Arcos encabeza el equipo de restauradores de la empresa que ha llevado a cabo este trabajo y del que vamos a tomar de aquí en adelante lo relacionado con la última restauración y también con el siguiente artículo científico que es el mismo texto del informe pero más reducido. ARCOS VON HAARTMAN, E., "La Ermita de Nuestra Señora de los Remedios en Cártama. Intervención de restauración", *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 2007, 7, Málaga, Ministerio de España, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga, Diputación de Málaga, Fundación Unicaja y Cajamar, 2008, pp. 47-57.

Existen muchas capillas y camarines dedicados a advocaciones marianas y todos ellos parten de supuestos parecidos, pero cada uno desarrolla su programa y sus formas artísticas con particularidades propias en función del momento en el que se crearon. Para comprender la razón de ser de estos espacios y su trayectoria habría que remontarse al momento de su creación y evolución. El camarín de la Virgen de los Remedios es una obra barroca de un marcado y lógico carácter religioso. Estos dos hechos le dan una peculiaridad especial que definen a esta obra como compleja a la hora de darle una fiel lectura.

El barroquismo impreso en este habitáculo, de muy especial devoción popular goza de una escenificación, en la que se utilizan a demanda, los elementos de los que dispone: el espacio, las formas, el color, la luz, las imágenes y la fusión de todos ellos. Los elementos juegan entre sí, produciendo todo ello un gran impacto visual y emocional. Esta conjunción de elementos ofrece al devoto un lenguaje propio persuasivo a través de los sentidos, mediante una simbología cargada de aditamentos en su intento de acercar al hombre a lo más espiritual. El arte barroco se presenta así como una gran síntesis de todas las tradiciones, sabiduría y pensamiento teológico, unida a la gran experiencia adquirida a lo largo de su trayectoria histórica de utilización de recursos y sus representaciones. De este modo recoge todas las formas, todos los símbolos y significados que interesen para justificar los mensajes.

Por ello, con los trabajos de restauración se pretendía devolver a los materiales la integridad física perdida con las intervenciones que a lo largo del tiempo han agredido a su concepción inicial para el que fue creado y que han ido alterando su finalidad simbólica, alegórica y metafórica de su creación.

7.3.1. Descripción interior

Tras esta exposición de motivos que han ofrecido características generales de lo que fue la restauración interior y el retorno del interior del templo tal y como lo era muy atrás en el tiempo pasamos a describirlo con detalle.

Desde finales del XVI o principios del XVII está constatada la existencia del pequeño oratorio pero fue a partir del Setecientos cuando remodelado y ornamentado hasta el aspecto que hoy conocemos y convertirse en uno de los ejemplos de estética barroca más completos de la provincia. En el interior se combinan todos las artes menores de tipo ornamental; pinturas, yeserías, molduras, cartelas talladas en madera, azulejerías y rejas doradas, todo ello combinado con multitud de colores y dorados, con las mismas técnicas utilizadas en los más principales edificios, utilizando el lenguaje de los símbolos y representaciones artísticas, a unos mensajes propios de este momento histórico.



145. Interior de la nave de la ermita con la exuberante decoración de la bóveda, siglo XVIII.
Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

La única nave se encuentra dividida por sencillas pilastras adosadas, con línea de imposta superior en rojo, sobre la que descansa la bóveda de medio punto con arcos fajones que corresponden a la prolongación de la pilastra. Ambos lados de la nave tienen un zócalo no muy alto en color rojo y próxima a la entrada en el lado de la Epístola, se halla un exquisita pila de agua bendita tallada en mármol rosa jaspeado y negro, se embellece con un fino perfil moldurado, y cronológicamente coincide con todo el conjunto.

Las pilastras cajeadas alternan la bicromía de azul en bordes exteriores y en los cajos, el interior en azul, bordeado por rojo pero en el mismo da comienzo una menuda decoración muy detallada en dorados en la que se alternan la hojarasca muy minuciosa y flores cerradas, abiertas o a medio abrir. El listel exterior del arco fajón es azul y el centro en rojo, algo muy similar a la pilastra pues supone una prolongación de ésta. En el intradós del fajón discurren rocallas en madera dorada y la central se inscribe en un lóbulo, mientras que cada tramo de la bóveda aloja la siguiente decoración: molduras de perfil compuesto, pintadas en rojo, y sobre estos algunos elementos vegetales y líneas onduladas en oro con técnica de filigrana. El conjunto se complementa con tallas de madera dorada en las esquinas y centro, otra moldura mixtilínea, también en rojo, acogiendo talla en madera dorada, de mayor tamaño, sobre fondo azul. Esto mismo hace lo propio repitiéndose simétricamente en cada área lateral de la curva y en el centro otra moldura roja de formas curvas y ángulos rectos coloca sobre fondo azul un pinjante en madera dorada.

Entre las pilastras se conservan unas cartelas talladas con inscripciones marianas de época más reciente, aunque su diseño obedece a imitación de otras anteriores, conteniendo estas leyendas:

"Bienaventurada Madre gloriosa del cielo, intercede por nosotros al Señor".

"Toda gracia que baja a este mundo procede de Dios a Cristo, de Cristo a la Virgen, y de la Virgen a nosotros".

"Si alguno no cree que la Madre de Cristo, fue al mismo tiempo Madre de Dios sea anatema". (Concilio de Éfeso, año 431)

"Definimos que la Virgen María, después de su vida terrestre fue llevada a los cielos en cuerpo y alma". (Pío XII, 4 Nov. 1950).

"Congratulaos conmigo, los que amáis al Señor, pues en mi pequeñez he agradado al Altísimo". (Del Común de la Virgen)

"En el cielo tan solo te aman mejor de todos los males Remedadora". (Canto Popular).



146. Bóveda del presbiterio, ricamente ornamentada con bicromía azul y rojo, siglo XVIII. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

En el extradós e intradós se mantiene la talla dorada pero más acentuada en el segundo: listel rojo y filigrana dorada albergan más rocallas de madera tallada en oro y de la clave del arco pende un ángel cubierto por panes de oro, que porta en una mano una corona de laurel y en la otra le queda suspendido en el aire un huevo de avestruz. La corona lauretana dorada es símbolo de inmortalidad⁷⁵⁸ en un orden muy superior⁷⁵⁹ y el huevo de avestruz, por una parte, recuerda a los fieles que no debían descuidar su

⁷⁵⁸ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 123.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 259.

oración y, por otra parte, es significado de entrega a la plegaría y contemplación⁷⁶⁰, sin olvidar la conocida referencia de este motivo al propio misterio de la Encarnación que aparece en las pinturas renacentistas como la *Pala de Federico de Montefeltro* de Piero della Francesca y en el *Santo Cristo de Burgos* pintado por Mateo Cerezo "el Viejo"⁷⁶¹.



147. San Juan



148. San Mateo



149. San Lucas



150. San Marcos

147, 148, 149 y 150. Detalle de los Evangelistas del presbiterio de la ermita. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 220.

⁷⁶¹ SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Mateo Cerezo "el Joven" y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (coord.), *Simposium (XIX Edición) La clausura femenina en el Mundo hispánico: una fidelidad secular*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, vol. 2, pp. 1026-1046.

El presbiterio refleja un exquisito estilo barroco en su conjunto, excepto en el retablo de la hornacina que da paso al camarín, pues éste fue fabricada tras la guerra civil por Francisco Palma Burgos, sustituyéndose por el antiguo y desaparecido retablo, siendo de mejor calidad y quedando sólo de este el ático situado en la zona superior en los inicios de la bóveda. Aun así Palma Burgos parece que quiso que su obra quedara acorde con el resto por la utilización del dorado, tallado del arco del borde y en la clave un medallón con el anagrama de M y A envuelto por un haz de rayos solares. En la parte más interior predomina el rojo y en toda su estructura de jambas y arco se extienden figuras mixtilíneas doradas, que envuelven a tallas también en color oro y alguna que otra pincelada de azul en determinados puntos. Luego, y antes de dar paso a la estructura abocinada en rojo de la hornacina en sí, otra moldura arqueada tallada en dorada.

La paredes laterales del Evangelio y la Epístola representan unos motivos muy similares al resto, puesto que por el área superior se expresan formas cóncavas, convexas y rectas, según el espacio que proceda con un listel rojo con filigrana dorada, todo su interior se rellena de azul y sobre éste motivos tallados en madera de retorcidos acantos dorados. Todo este conjunto de formas decorativas, encierran cartelas, de carácter orientalizante, en las que destaca el empleo de corladuras de plata. En el Evangelio representa un puente y aves, mientras que en la Epístola figura una torre pero de un corte del mismo estilo, pájaros y un raro insecto. Bajo ellas, dos esculturas del Niño de Pasión y el Niño de la Espina, añadidas en el siglo XVIII. Y el lado de la Epístola enlaza con el acceso a la sacristía.

Desde la imposta en triple moldura en rojo y negro con los motivos de filigranas doradas, arranca la cúpula con yeserías y molduras policromadas y doradas. Bajo esta línea, y a modo de medallones en las pechinas, despuntan pinturas representando los Evangelistas. Resulta interesante la disposición de los Evangelistas impuesta como tradición desde el siglo XV, al Altar Mayor de la Parroquia de la Encarnación de Álora. Los Evangelistas van acompañados de sus símbolos y se ordenan siguiendo un sentido

jerárquico: 1º San Juan con el águila, 2º San Mateo, símbolo del hombre, 3º San Lucas con el buey, 4º San Marcos con el león⁷⁶².

La bóveda de media naranja, dividida en ocho gajos, afronta la compartimentación de cada uno de ellos con una línea azul motivos similares a los vistos en la nave y laterales del presbiterio, mientras que el área interior de cada gajo lo conforman. Molduras polibobuladas en rojo con veteados dorados cercan, sobre fondo azul, rocallas en madera tallada con acabado en panes de oro, en línea descubierta. En el centro de la bóveda, pinjante de similares características.



151. *Horror vacui* en las yaserías de la cúpula apiramidada del camarín de la Virgen de los Remedios, siglo XVIII. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

⁷⁶² SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "La Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación un 'todo' combinado a distintas 'partes'", *Nazareno de las Torres* nº 9, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2009, pp. 58-59.

La verja que separa la nave, es de un simple diseño en hierro forjado, se compone de barrotes sencillos, cuadrados acabados en punta de diamante, unidos por un elemento laminal horizontal perforado. Sobre la simplicidad de este elemento destaca el hallarse recubierto con pan de oro, que durante años ha permanecido oculto bajo capas de pintura y ha quedado al descubierto durante la restauración de 2006, como parte de la suntuosidad de todo el conjunto. La reja muestra un estilo y diseño que corresponde con exactitud a las realizadas por Luis Gómez, maestro rejero de la catedral de Málaga, en 1783.



152. Detalle de las paredes del camarín con yeserías y pintura mural. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

Un cuadro resumen según materiales, formas y colores: todas las molduras en rojo con formas mixtilíneas, circulares y polilobuladas configuran yeserías con una menuda decoración muy detallada en dorados en la que se alternan la hojarasca muy afilagrana y flores cerradas, abiertas o a medio abrir. Toda la decoración de la bóveda de la nave, presbiterio y laterales de este último y pechinas son talla en madera cubiertas con pan de oro. Cuando se utiliza en color azul siempre se hace en soporte liso y es para resaltar la talla en madera y dorada.

El acceso al camarín se abre desde el altar mayor por el lado de la Epístola. Una vez en la puerta se pasa a una sala con bóveda en esviaje de paso sinuoso, dándose de nuevo el principio de tradición mudéjar en este espacio oculto⁷⁶³. Este espacio celestial que aloja a la Virgen de los Remedios adopta una planta hexagonal en la que resulta sumamente llamativa la exuberante y abultada decoración. Todos los espacios y huecos más recónditos están ocupados por rocallas, hojarascas, guirnalda, motivos frutales, vegetales cintas doradas, cuernos de la abundancia, veneras y pintura mural con motivos moteados y otras con frutos, flores y coloreados pajarillos, en definitiva, es el mejor ejemplo de *horror vacui* de todos los bienes inmuebles del Valle del Guadalhorce. Ni siquiera se libran del ornamento los propios ventanales, puesto que aquellos no son reales, sino que se le implanta una perspectiva que finge serlo. También, la desmesurada decoración de este íntimo habitáculo va en aumento a medida que acrecienta su altura. Así pues, las zonas del zócalo quedan más despejadas para, progresivamente, quedar más ocupadas decorativamente hablando en todos los espacios hasta alcanzar la clave de la cúpula piramidal.

Nuevamente, cada uno de los lados del hexágono queda cubierto de un desbordante ornato de la siguiente forma: cada vértice del polígono consta de una pilastra con base de pintura mural moteada. La pilastra es triple y cajeada. Con fondo azul, y en el triple módulo, se extiende una pintura mural de cuidada ejecución a base de marmoreados y motivos geométricos, florales, rocallas y aves⁷⁶⁴, en los que se aprecia

⁷⁶³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*, p. 259.

⁷⁶⁴ A partir de ahora, cuando se enuncia pintura mural se entiende que contiene tal ornamentación, técnica

una esmerada técnica de ejecución que hace gala de una amplia variedad de colores, todos de origen mineral, junto con el polvo de oro para filigranas y efecto brillo. Entre los pigmentos naturales usados para la decoración se han podido identificar, el bermellón, minio, cardenillo, oropimente, tierras, albayalde,... Sobre este amasijo decorativo pende un racimo de hojas, flores y frutas carnosas en blanco yeso, sin embargo, de alguna que otra renace cubierta de panes de oro.



153 y 154. Detalle de los numerosos pajarillos que se representan en las pinturas murales del camarín. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

y pigmentos.

En cada segmento del hexágono se expanden, sobre fondo rojo, deslumbrantes yeserías compuestas a base de unas gigantescas y retorcidas hojas de acanto, flores y frutos, y enredadas entre todas ellas cintas doradas de arriba a abajo que parecen estar sujetándolas. Cubre toda esta composición una venera dorada rodeada de acantos carnosos y florales, nacientes de cornucopias⁷⁶⁵, desplegándose hacia arriba hasta ocupar la imposta de pintura mural. Esto mismo se reproduce en cada área, a excepción de la parte que se orienta a la nave, formado por una hornacina de medio punto con el intradós inundado por yeserías y pintura mural, cuya lógica funcionalidad era procurar que la Virgen sea vista desde la nave.

La cúpula apiramidada se define gracias a el tramo arquitectónico que hace las veces de entablamento, teniendo éste más altura de la normal. Una vez más el hexágono vuelve a expresarse en su forma habitual y sus vértices vuelve a acoger una pilastra triple con pintura mural en éste y en la base, el cajo en azul y sobre ella cuelga una ramificación de yeserías en flores y hojas bulbosas con algún que otro atavío en pan de oro. En cada cara de la figura geométrica, se suceden ventanales reales, con el objetivo de dar entrada de luz natural al camarín, o bien ventanales fingidos, alrededor de los cuales y sobre pintura roja se repite algo similar, hojas de acanto, cintas dorada y pintura mural enmarcan. Incluso fuera de ella redundan hojarascas con motivos florales y frutales con notas doradas, invadiendo la imposta de pintura mural. Por último, una guirnalda dorada envuelve nuevamente a las yeserías.

Finalmente, en la cúspide, la cúpula hexagonal con gajos segmentados por nervios muy similares a las pilastras anteriores, presentan pintura mural de la que penden racimos de ornato floral y acantos. Los plementos de la bóveda son el resultado de una reproducción de motivos similares, que se extienden dando vueltas y retorciéndose sobre sí mismos, invadiéndolo todo al completo para culminar en un pinjante de reluciente dorado.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p.259.

El sumamente decorativo camarín de la Virgen de los Remedios de Cártama es un compendio de puro barroquismo por la riqueza decorativa que la invade en su totalidad, y de esa exuberante suntuosidad deriva la creación de un ritmo establecido desde abajo a lo más alto; un ritmo marcado por los elementos arquitectónicos con la ornamentación aplicada en cada uno de ellos, desde la superposición de pilastras hasta culminar en los nervios de la bóveda, y de la trasposición de los lados del polígono a dominar los elementos de la cúpula.



155. Pajarillo, en pintura mural del camarín, "picoteando" una granada, símbolo de fecundidad de María. Foto de *Restauración de la Ermita de los Remedios de Cártama*, Quibla Restaura, S. L.

He aquí el cuadro de materiales similar al que se hiciera tras finalizar la nave y presbiterio, siendo predominante en este apartado y peculiar recinto la utilización del yeso para las flores, acantos y guirnaldas. Pese a no ser material noble, sus volúmenes están muy bien aprovechados para impactar visualmente, en combinación con otros elementos como el pan de oro, que le concede efecto luz y brillo, que se ven aun más realzados al reservar para los fondos colores como el rojo. Y algo que no se debe olvidar son los baldosines del suelo, también de esta época concreta.

El equipo de profesionales restauradores relacionan las yeserías de este espacio con el mismo taller que modela las del camarín de la Virgen de la Victoria, capilla del Pilar de la iglesia de Santiago, ambas de Málaga y las del camarín de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Archidona. Siendo así puede aportarse como dato cronológico finales del XVII y principios del XVIII⁷⁶⁶, pudiendo atribuirse, a falta de testimonios documentales que lo ratifiquen, a la actividad de Felipe de Unzurrunzaga tan estudiada por la profesora Rosario Camacho.



156. Vista de la Ermita de la Virgen de los Remedios junto a las murallas medievales. Este Bien Inmueble da cobijo en su interior a la profusa decoración anteriormente descrita. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p.260.

7.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Pedro

Como venía siendo usual en todas las poblaciones de la Hoya de Málaga, la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol de Cártama se instituye en 1505 como una más dentro de la Sede Malagueña por el Arzobispo de Sevilla Diego de Deza. Primera fundación que luego fue reformada en 1510 por Bula del papa Julio II en la que se amplían en número con nuevas parroquias de los lugares que antes no las tenían por ser despoblados. La parroquia cartameña entró a formar parte de esta sede en el primer período⁷⁶⁷.

Aunque desde tiempos postreros a su conquista en 1485 ya fue establecida como parroquia, se dotó para su fábrica en los repartimientos de 1493 de sesenta fanegas de tierra de secano y una huerta.

"La fabrica de la Yglesia

Dotose para la fabrica de la yglesia de San Pedro de la dicha villa lo siguiente: primeramente veynte fanegas de tierras de secano que poseya el abad;...

Otrosi veynte fanegas de tierras de secano que poseya el sacristán, con la veguilla del Palmar,...

Otrosí se proveyeron a la dicha fabrica de la dicha yglesia otras veynte fanegas que primero le avian sido doctadas,...

Una huerta que alynda con el exido e con el camino de Alhauryn e con unas haças..."⁷⁶⁸.

En otras palabras, el templo se edificó entre 1493 y 1502. En la primera data se le cedieron los terrenos y en la segunda se consagró. A raíz de las cuantiosas y recientes excavaciones arqueológicas acometidas en la Plaza por el arqueólogo Francisco Melero, debe cuestionarse la tradición de levantar un templo cristiano sobre la mezquita, como triunfo de la empresa católica. En este caso no fue así por la aparición de vertederos

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁶⁸ BEJARANO PÉREZ, R., *ibidem.*, p. 138.

medievales puestos al descubierto en el entorno a la Plaza, puesto que en un lugar tan sagrado como es una mezquita es absurdo situar vertederos en derredor⁷⁶⁹.

San Pedro de Cártama emerge en un lugar privilegiado dentro del casco urbano de la población y alrededor ella fue configurándose la población de la Edad Moderna cartameña, urbanismo que en un principio se configura a partir del alojamiento de los repobladores con las viviendas de los antiguos moradores musulmanes, cuyos inmuebles permanecían al abrigo de la muralla con un urbanismo complicado y de acusada pendiente por la orografía del terreno.



157. Portada principal y torre campanario de Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol (1493-1502. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

⁷⁶⁹ Agradezco a Francisco Melero. Agradezco a Fernando Bravo.

El punto primigenio de Cártama siempre ha sido la Plaza. Desde épocas inmemoriales fue lugar escogido. De ahí que recientes descubrimientos arqueológicos hayan arrojado la superposición cultural conformado en aquel punto exacto; restos de cabañas prehistóricas, monumentales murallas protohistóricas a base de piedras ciclópeas y, por supuesto las revelaciones arquitectónicas romanas, quedando estas ya evidenciadas en los anales de la historia cartameña desde el siglo XVIII.

El Pilar Alto, próximo a la iglesia en los inicios de la inclinación de la ladera del monte que custodia el castillo y la ermita de la Virgen de los Remedios, ya data su existencia en los Repartimientos justo en el mismo momento que se dotan los terrenos para la fábrica de la iglesia, lo cual denota contemporaneidad el uno de la otra⁷⁷⁰. Y como nota de un patrimonio de siglos brota la fábrica de San Pedro con sus muros de cal, piedra y pinceladas de color de reciente descubrimiento. La parroquia se abre a la plaza como ente de funcionalidad religiosa junto a la entidad administrativa que era el ayuntamiento, asentado en la plaza hasta hace una década. En definitiva, desde tiempos inmemoriales y anteriores a la era cristiana, este punto ha sido un privilegiado lugar elegido como inusitado para sus moradores.

San Pedro Apóstol contiene pautas goticistas al pertenecer a las primeras construcciones de la etapa posterior a la conquista cristiana. Interiormente, la arquitectura manifiesta una estructura, según M^a Dolores Aguilar, muy similar a las de Vélez-Málaga y Cútar, dividida en tres naves, con columnas levemente cruciformes por el corte en ángulo recto⁷⁷¹. El intercolumnio que fracciona cada nave se resuelve mediante arcos ojivales hasta los laterales del presbiterio, cuya clave se adereza con placas barrocas. Dichos arcos apuntados se hallan inscritos en un alfiz rehundido⁷⁷².

⁷⁷⁰ BRAVO CONEJO, F. *et al.*, "El Patrimonio Hidráulico de Cártama" en ROSAS FERNÁNDEZ, A. y MORILLO del CASTILLO, M. C., (Coor.), *Catálogo del Patrimonio Hidráulico del Valle del Guadalhorce*, Pizarra, Sociedad Cultural Guadalhórcete, Grupo de Desarrollo Rural "Valle del Guadalhorce", 2008, vol. I, p. 357.

⁷⁷¹ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 75.

⁷⁷² *Ibidem*, p.211

Al presbiterio, de planta cuadrangular y elevado tras la subida por gradas, se accede de frente a través de un arco del triunfo apuntado e igualmente está inscrito en un alfiz y aquí se percibe con total claridad que la clave, con placa barroca, está descentrada con respecto al alfiz⁷⁷³.

En cambio, los arcos de medio punto con igual decoración en la clave, se hallan en el paso a las capillas colaterales al altar mayor. Y cada una de las hornacinas que se reparten por las naves laterales son de arcos iguales, inclusive la capilla que se hizo para la estancia de la Virgen de los Remedios en la parroquia, pues ésta, en vez de tratarse de una simple hornacina, es de mayores dimensiones, de planta cuadrada, con un diseño bastante moderno; claraboya octogonal, rematada por triángulos en cada uno de sus lados, dando lugar a una estrella de ocho puntas. En las tres paredes, las molduras simulan ventanas termales ciegas, un aspecto general de bicromía blanca y azul. Esta capilla comenzó a construirse en 1964 en el lado de la Epístola, haciéndose coincidir con el día de la patrona, 23 de abril, y se inauguró justo un año después⁷⁷⁴. La razón de su edificación fue motivada por la gran acogida de penitentes durante la estancia de la imagen en la población, y así poder gozar de un espacio especialmente diseñado para albergar la Virgen de los Remedios y su trono.

A los pies del templo se sitúa, entre la torre y un nuevo columbario, el coro alto de madera que recibe la luz de un gran óculo. Bajo el coro, un amplio vano proporciona bastante luz en ese área, con la peculiaridad de la utilización de un friso de grutescos que se coloca como alicer de la cubierta de alfarje que sostiene el coro de la iglesia⁷⁷⁵, el cual, se monta sobre un techo plano de menudas jácenas gramiladas adornando sus tablas de menado a base de estrellas doradas. Dos gruesas zapatas lo sujetan, de menuda talla renacentista que hace juego con el friso de grutescos en yeso que corre bajo el

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 76

⁷⁷⁴ Agradezco a Fernando Bravo.

⁷⁷⁵ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, pp. 75, 76, 184 y 225.

alicer. Son armaduras menos frecuentes, ya que por su forma no son aptas para cubrir naves de iglesia, sino para salas de palacios o conventos⁷⁷⁶.



158. Nave central y laterales de la Iglesia de San Pedro con arcos ojivales en los intercolumnios.
Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 184.

Las naves laterales poseen una altura menor a la central, cubriéndose con una simple armadura de colgadizo⁷⁷⁷, mientras que la más alta y central, se cubre con armadura, de par y nudillo con restos de lazo, la mayor⁷⁷⁸. A tenor del estudio realizado por M^a Dolores Aguilar, se describe la armadura de la nave central con una exhaustiva terminología específica:

"La armadura de su nave, incompleta en su decoración no la podemos juzgar con exactitud, más que por los restos conservados. En el almizate, en contacto con el faldón de los pies, quedan tres estrellas de ocho puntas que se extenderían quizá por varias zonas del almizate. No han quedado huellas en él de haberse desprendido. También se observa que las jaldetas aparecen más separadas, por lo que se deduce que la decoración iba clavada, es de ataujerada, formada por madera bicolor. Igual procedimiento decorativo lleva la armadura octogonal del presbiterio, y las tirantes de la nave que apoyan en canes pareados apenas molduradas. A los pies, lleva limas mohamares y cuadrales"⁷⁷⁹.

El presbiterio se cubre de armadura octogonal⁷⁸⁰. La esplendida armadura aparece decorada enteramente de lazo de diez, formando seis estrellas en cada faldón. Parroquias como ésta, fundadas tras la conquista, fueron en reducidas ocasiones decoradas con armaduras de lazo, no en vano eran unas etapas difíciles y de pocas posibilidades económicas. En cambio, con la mano de obra sí que podía contarse pues estaba bien documentada la población mudéjar. Hacemos este último apunte por la utilización del lazo, pues la armadura del presbiterio de la parroquia cartameña, labrada en los inicios del XVI, se hizo de idéntico arte, forma, técnica y decoración de la del Hospital de Santo Tomás de Málaga, combinando lazo de ocho existente en el almizate, de cuyo centro pende un octógono rodeado por otros ocho adornados de mocárabes rodeados de candilejos irregulares, a través de los cuales unen con las estrellas de diez de los faldones regulares. La línea blanca que resalta de sus peinazos se debe al distinto color de madera que se incrusta en ellos, técnica utilizada también en Málaga. En consecuencia si por la proximidad geográfica, no es de la misma mano, sí se inspiró

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, pp. 75 y 76.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, pp. 171 y 172.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, pp. 75 y 76.

directamente en ella, realizándola con el mismo diseño. Todo el conjunto lo soportan cuatro pechinas decoradas como tubos de órgano⁷⁸¹ o veneras⁷⁸² o y trompas⁷⁸³.

En general todo el interior está carente de retablos por la destrucción de los mismos en la contienda civil, datando el que había en el presbiterio en el siglo XVIII⁷⁸⁴, y de la misma centuria parece ser un Nazareno venerado en la capilla colateral al mayor en la nave del Evangelio⁷⁸⁵ atribuido a Fernando Ortiz⁷⁸⁶. Y un San Antonio en la misma nave, y de seguro de la mano de Francisco Palma Burgos por el increíble parecido con una imagen de igual advocación existente en Álora, realizada entre febrero de 1937 y otoño de 1938 por dicho artista⁷⁸⁷.

En cuanto a la destrucción de la iglesia parroquial en tiempos bélicos, según distintos informes emitidos por diferentes instituciones, de la imagen del Nazareno atribuida a Fernando Ortiz fue salvada la cabeza y las manos pero por el asalto sufrido en 1936, fueron destruidos siete altares entre los que sobresalía el retablo del presbiterio, gran pieza artística de principios del siglo XVIII con esculturas de San Pedro y San Juan del mismo período. Más moderno era un Sagrado Corazón en la hornacina central y en el ático una joya artística del XVII, un Cristo Crucificado⁷⁸⁸. Todas las imágenes, objetos de culto, archivo parroquial, púlpito de mármol y casulla del siglo XV desaparecieron absurdamente. El edificio después de su despojo fue destinado a Casa del Pueblo⁷⁸⁹.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 180..

⁷⁸² Archivo Temboury. Notas manuscritas.

⁷⁸³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, p. 183.

⁷⁸⁴ Archivo Temboury, Notas manuscritas.

⁷⁸⁵ *Idem*.

⁷⁸⁶ JIMÉNEZ GUERRERO, J., *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*, Málaga, Editorial Arguval, 2011, p. 482. Agradezco a María Rodríguez Díaz, M^a Dolores Faura Bedoya y Fernando Bravo. o, mujeres parroquia y mirar el patrimonio eclesiástico destruido.

⁷⁸⁷ TÉLLEZ LAGUNA, M., *Paco Palma*, Málaga, Hermandad del Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1985, p. 158.

⁷⁸⁸ Archivo Temboury, Notas manuscritas.

⁷⁸⁹ JIMÉNEZ GUERRERO, J., *ibidem*, pp. 482 y 483.



159. Armadura octogonal del presbiterio de Iglesia San Pedro, siglo XVI

La panorámica general del San Pedro muestra una mole arquitectónica en la que predomina el blanco de sus muros, ofreciendo color la techumbre, la portada de piedra y la torre campanario que, tras años de blancura total, se transformó con la recuperación de sus pinturas originales a base de una pura arquitectura fingida.

Al exterior, la estructura de las naves se aprecian a distinta altura, siendo más alta la central y la cubierta del altar mayor. El desnivel no es aprovechado para colocar ventanas que la iluminen, sino que su interior lo irradia de luz, los ventanales mencionados bajo y sobre el coro, y por dos inmensos óculos jalonados a la par en la puerta. El volumen correspondiente al presbiterio con cubierta a cuatro aguas, en el

alero, canecillos de doble nacela, forma que sólo se encuentra en esta parte del edificio, ya que en la nave mayor, el alero lleva simples esquinillas de ladrillo⁷⁹⁰.

La única portada y principal se ubica en el lado del Evangelio y no en el imafronte como debería de ser lo usual. Este acceso posee unos rasgos claramente clásicos renacentistas y materializados en piedra; se abre con un arco de medio punto y el remate de las jambas lo decoran candelieri justo en la imposta, mientras la clave de arco está rematada por el escudo de los Reyes Católicos, blasón coronado y cuartelado con las armas de Castilla, Aragón, León y Sicilia, en el inferior una granada entreabierta, por la conquista del Reino Nazarí. Sobre el escudo aparece una voluta de visión frontal y antes, a ambos lados del mismo, asentaban dos de visión lateral. Este arco de acceso se enmarca en una estructura adintelada conformada por pilastras cajeadas que alojan tondos o medallones con decoración tallada en relieve. Los capiteles con hojas de acanto y volutas rematan en el centro diminutas figuras, uno con rosa y otro con león. A la altura de los capiteles, se lo superponen al entablamento unos dados estriados.

Todo lo descrito estuvo oculto hasta hace escasos años bajo las capas de cal que se le dieron tras la Guerra Civil, época en la que el templo fue brutalmente destruido⁷⁹¹ en parte. En una imagen del Archivo Temboury aparece en piedra tal cual está hoy, ahora sí, hay elementos perdidos como las dos volutas mencionadas y que jalonan el escudo y los detalles ornamentales de los capiteles eran mucho más acentuados. La restauración de 2006 le ha devuelto la imagen de antaño en la medida de lo posible con la eliminación de las diferentes capas de cal que la cubrían con bisturí y proyección de silicato de aluminio a presión, consolidación de las partes disgregadas con silicato de etilo, reintegración volumétrica de las faltas con mortero de cal, y la aplicación de capa de protección con hidrofugante a base de siloxanos⁷⁹². Es interesante la asimetría de los

⁷⁹⁰ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, pp. 75 y 76.

⁷⁹¹ Agradezco a Fernando Bravo.

⁷⁹² Trabajos realizados por la empresa de restauración Chapitel, Conservación y Restauración S.L. Agradezco a Rafael Ruiz de la Linde.

elementos decorativos pues ni candelieris, ni tondos, ni capiteles siguen el mismo esquema, lo cual denota la calidad del trabajo en la portada.



160. Monumental portada en piedra con rasgos renacentistas

En los muros encalados de esta iglesia gótico-mudéjar predomina la cadena de mampostería con hilada de ladrillo y cadenas en los ángulos⁷⁹³. Es otro ejemplo de la utilización del ladrillo como material constructivo de los muros, a pesar de que es complicado analizarlos debido al encalado de las paredes, enmascarando su material, y dando lugar a esos perfiles blancos y cúbicos tan característicos de la arquitectura mudéjar malagueña⁷⁹⁴.

La Dra. María Dolores Aguilar detalló la torre de mampostería y ladrillo dispuestos a verdugadas y cadenas en los ángulos y tres cuerpos señalados por impostas⁷⁹⁵. Sin embargo, es lo que pudo ella comprobar bajo la cal, porque aunque mantenga este aparejo en las distintas restauración y labores varias en torno a los trabajos de rehabilitación de edificio se descubrió la pintura que la ornamentaba de arriba a abajo simulando arquitectura fingida. El diseño descubierto y recuperado ofrece una imagen muy particular y poco conocida por los cartameños, con unas líneas propias de los edificios dieciochescos en la provincia a pesar de haberse ejecutado en 1824, tal y como se lee en la obra. El esquema pictórico planteado en esta torre de planta cuadrada achaflanada, parte de una base color albero delimitada con listel marrón a un primer cuerpo que aparenta grandes sillares almohadillados en tonos crema y bordes burdeos. En un sillar central puede leerse: "SE HIZO ESTA TORRE AÑO 1824". El segundo cuerpo muestra sillares a soga tan solo en las esquinas y el resto de la superficie en crema pero de una tonalidad más clara a la de los sillares. Entre el segundo y tercer cuerpo, justo entre la imposta, hay un destacable elemento: un reloj cuyas agujas marcan las horas a tenor de los números romanos delimitados por un círculo rojo burdeos. El último cuerpo aloja vanos con arcos de medio punto para las campanas, sillares a tizón con matices alternos en albero y rojo burdeos. Antes de pasar al remate superior, lo fracciona otra imposta con la particularidad de contener una parábola convexa justo sobre el vano de la campana, datando una de ellas de 1779, bajo la

⁷⁹³ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, pp. 75 y 76.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, pp. 75 y 76.

advocación de la Virgen de los Remedios⁷⁹⁶. El remate se corona con techumbre a cuatro aguas con veleta y con pináculos que simulan cálices.

Toda esta ornamentación se admira desde su cara más principal y en línea con la portada, pero el resto de los demás segmentos tienen igual decoración a excepción de algunos fragmentos que permanecen tapados por los muros de la iglesia y el reloj que solo aparece en la parte detallada.

Es un templo en el que se aúnan el gótico y los primeros elementos renacentistas. Fueron unos años de indecisión estilística a caballo entre lo antiguo y lo nuevo, sin faltarle la participación del mudéjar⁷⁹⁷, estética muy del gusto de los conquistadores, al que se le unían su riqueza decorativa, refinamiento, y, sobre todo, la economía y pericia constructiva en materiales y hombres. En Cártama se censan en 1493, 143 vecinos cristianos, como repobladores que emplearían a la población islámica de los alrededores en sus trabajos, mudéjares menores en cantidad y socialmente discriminados como alarifes del lugar⁷⁹⁸. Arquitectónicamente concluyendo, arcos apuntados del gótico y riqueza ornamental renacentista, excepcional armadura mudéjar y molduras barrocas.

7.4.1. Reparación de las cubiertas y elementos dañados⁷⁹⁹

En el año 2004 se llevó a cabo la reparación de las cubiertas, pero no ha sido la primera pues, que se conozcan, en el siglo XX han sufrido dos, una en 1916 y otra en

⁷⁹⁶ Agradezco a Fernando Bravo.

⁷⁹⁷ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Ibidem*, pp. 75 y 76.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 21

⁷⁹⁹ Trabajos realizados por la empresa Hermanos Campano, S. L. Agradezco a Francisco y Carmen Campano.

1956⁸⁰⁰, e incluso la primera de estas ha quedado documentada en la prensa de la época fechada el 9 de abril de 1916. Los días previos se produjo un derrumbamiento de la nave central de la iglesia por el estado ruinoso en el que se encontraba. No hubo desgracias humanas pues la madera, tejas y demás escombros cayeron en el interior del edificio⁸⁰¹.

La recuperación de la cubierta y elementos dañados en 2004, contendría obras en los siguientes espacios con sus respectivos trabajos:

- En la nave principal y cabecera se desmontaron las tejas y el tablero de madera en pendiente, con el respectivo desmontaje de todas las piezas con un alto grado de deterioro que exijan su sustitución, saneando las restantes con un tratamiento curativo-preventivo contra ataques de los agentes xilófagos.

Construcción de un zuncho de atado de coronación de muro que también serviría para el anclaje de los tirantes que se colocarán. Posteriormente, se repuso el tablero, se impermeabilizó con placas asfálticas onduladas sobre las que se colocaron las tejas árabes, sustituyendo las canales por tejas nuevas y utilizando las existentes para las cobijas.

-En las naves laterales, a modo general se saneó, desbrozó y desescombró los canales y se sustituyeron éstas y las cobijas en los casos necesarios.

El andamiaje necesario ocupaba todas las fachadas del templo para proceder a los trabajos a partir de medios manuales de: apertura de cajas en la fábrica de ladrillo macizo para alojar el zuncho (luego será hormigonado), se abatieron las tejas curvas de

⁸⁰⁰ Agradezco a Fernando Bravo.

⁸⁰¹ A. D. E., Caja 108, Leg. 15, doc. 3.

cerámica de la cubierta, incluyendo el desmontaje de cumbreras, limahoyas y canalones, y finalmente, despiezado del tablero colocado sobre pares, nudillos, tablero y durmientes de madera, demolición.

La armadura de madera se limpió en seco con aire a presión mediante la aplicación sobre la superficie interior y superior de chorro de aire a presión eliminando el polvo y adheridos finos y detritus existentes, completado la limpieza con una revisión general.

En un apartado más artesanal: se formó una cornisa para la reconstrucción de las molduras existentes, se remataron las vasijas cerámicas o "cálices" por otras idénticas a las existentes y la veleta de hierro forjado se restauró comprendiendo la reparación mecánica consistente en la sustitución de las pletinas de la base donde se ancla, revisión y cambio de decoración, ajuste de la remachera, enderezado, limpieza general y decapado de pinturas.

La teja árabe idéntica se repuso en un 50% y lo restante se volvió. A utilizar y a las cumbreras y limatesas se le instalaron tejas curvas de cerámica vidriada totalmente nuevas, ya que fueron irrecuperables las existentes.

7.5. Inventario de obras

Características generales de los grabados

Los grabados analizados a continuación presentan similares características. Las estampas grabadas pertenecen a la Colección fotográfica del Archivo Díaz de Escovar y representan a la Virgen de los Remedios de Cártama. La cronología es muy variable pues la primera, más antigua, contiene la fecha, de 1773, además de constatar el nombre de su autor, el granadino Manuel Ribera, de ahí su firma y fecha "Ribera en Gran. Año 1773". La segunda, no contiene dato, pero sí el obispo que concede la indulgencia, lo cual la fecha durante su pontificado (1852-1868).

En la estampa dieciochesca, la Virgen aparece rodeada de rocallas y en la decimonónica lo hace de una portentosa estructura arquitectónica, ahora utilizando una rocalla muy similar al grabado un siglo anterior. Al tiempo, resultan totalmente paralelos la filacteria con su correspondiente leyenda, los símbolos del trigo y la espada de San Miguel. Y un último aspecto que "descoloca" un tanto a los cartameños: la Virgen de los Remedios porta el Niño en el brazo izquierdo y no en el derecho como se la conoce y le hace particular, ora transporta cetro, ora levanta el dedo⁸⁰², eso sí representa su identificativo rostrillo e indumentaria. Unos piensan que la imagen era distinta a la actual⁸⁰³ otros afirman ser un fallo de la técnica grabada⁸⁰⁴, asintiendo ser la original de hoy en día. La respuesta no es otra que la de ofrecer un retrato más imaginario que presuntamente "verdadero" de la imagen, máxime al no ser el grabador natural del lugar, por no olvidar que cómo el diseño, al estamparse, invierte las líneas compositivas originales.

La primera imagen, de autor granadino, corresponde al artista que en 1792 hizo también un grabado para la ciudad de Antequera del Cristo del Mayor Dolor⁸⁰⁵. Posiblemente, como decimos, no hubiera visto a los Remedios de Cártama, asimilando

⁸⁰² Agradezco a Fernando Bravo.

⁸⁰³ *Idem.*

⁸⁰⁴ BAQUERO LUQUE, F. *op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Verdadero retrato de..." La estampa religiosa y la visión de las imágenes procesionales en la Antequera barroca", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015, pp. 321-388.

el encargo y dando por supuesto que la Virgen acoge al pequeño en el brazo izquierdo a la manera usual. En el siglo XIX, el grabado contiene grandes semejanzas y lo único diferente es la arquitectura que rodea a la protagonista. Al parecer su artífice siguió la que tenía a la vista de la centuria anterior.

La principal función de los grabados era fomentar la devoción y el fervor religioso. Con ellos también se introducía en el hogar el icono de la Virgen de los Remedios, convirtiéndose para su poseedor en la "herramienta" para la consecución de los mismos efectos divinos que la venerada en la ermita. Por consiguiente, se configuraba un altar familiar en el área privada de la vivienda asequible a todos los públicos. E incluso llega a tal extremo que era posible la remisión de la pena temporal del Purgatorio con las indulgencias, vistas éstas en el grabado del XIX⁸⁰⁶.

La existencia de estas representaciones gráficas asimismo encarnan a la mentalidad de la época en el ámbito local como instrumento propagandístico de la propia imagen fuera de su término, comarcal y provincial⁸⁰⁷.

Grabado de 1773

Envuelta en rocallas que crean formas cóncava y convexas se presenta en la estampa grabada la Virgen de los Remedios de Cártama. Aparece sobre una peana cuya base estriada de perfil decreciente, toda ella bordeada por rocallas y en el centro del área superior otra cartela análoga vacía de mensaje o signo. Sobre esta composición la imagen de la Virgen despunta con la media luna a sus pies, ataviada de saya y manto, en la primera una flor en el centro y otra menor en una dimensión más baja, estas dos se reproducen entre la rocalla y fuera de la misma. El manto se adorna de más rocallas, tan profusamente utilizadas por el grabador. El óvalo facial lo envuelve su tradicional rostrillo de haces solares y aparece coronada igual que el Niño que la acompaña en el brazo izquierdo y en el derecho el cetro. La cabeza de la Virgen aparece rodeada de

⁸⁰⁶ *Idem.*

⁸⁰⁷ *Idem.*

doble halo, el primero más parecido a un nimbo se asemeja a una corona con rayos y estrellas y la segunda, de mayor tamaño es lo más parecido a un resplandor o aureola metálica.



161. Grabado de la Virgen de los Remedios por Manuel Ribera en 1773. Archivo Díaz de Escovar

Otros símbolos que se insertan en esta composición son, a la izquierda, un ramo de espigas de trigo atadas con un cuerda, como símbolo de la provisión de alimentos durante las hambrunas, y un brazo que empuña una espada y un haz de fuego, atributos propios de San Miguel Arcángel, como protector contra la peste⁸⁰⁸. El Arcángel volverá a hacer aparición en otro elemento de estos bienes que son inventariados en este apartado, tal como sucede en el remate de la pequeña cúpula del desaparecido tabernáculo de 1663.

El interior de esta composición también se compartimenta en un nivel inferior, siendo el primero motivo una cartela con una cruz es aspa, primer escudo de armas de Cártama, la cruz en aspa de San Andrés por haber sido tomada la fortaleza en ese día⁸⁰⁹ y debajo una inscripción en la que se designa como patrona.

"Nra. Sra. de los REMEDIOS. Patrona de la Villa de Cartama, y su Libertadora de la Hambre, y de la Pefte."

Y en mayúsculas tres siglas entrelazadas que parecen que contienen las letras M E D.

Fuera de la estampa grabada pero formando parte de ella se lee a lado y lado en un filacteria:

"Non accedet ad te malum". "Et flagellum non appropinquabit. Ps. 90".

"No llegará el mal. Ni se te acercará el látigo"⁸¹⁰

Firma la obra "Ribera en Gran. Año 1773"

El grabador Manuel Ribera participa en esta estampa en los parámetros barrocos que todavía permanecían entre amplias capas del público. Su configuración aparece como una prueba del conservadurismo de las manifestaciones plásticas dirigidas a un público masivo⁸¹¹.

⁸⁰⁸ Agradezco a Fernando Bravo.

⁸⁰⁹ Archivo Temboury, documentos manuscritos. Agradezco a Fernando Bravo.

⁸¹⁰ Agradezco a Tomás Salas Fernández

⁸¹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *"Imago Imaginis"*. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas

Grabado anónimo (1852-1868)

La Virgen de los Remedios se presenta inmersa en una monumental estructura arquitectónica, elevándola aún más si cabe a un mundo celeste y eterno. La fastuosa decoración edilicia está creada a base de basamentos, peanas, rocallas, atlantes, angelotes, querubines y lo más llamativo es la columnata, enmarcando la imagen de María de los Remedios.

Partiendo de un robusto basamento en el pie de la composición, estructura que encuadra una inscripción, dando orientación sobre la fecha de elaboración de la obra, aportada por la mención del obispo Juan Nepomuceno Cascallana y Ordóñez. La inscripción dice así:

"N^a S^a DE LOS REMEDIOS

Patrona de la Villa de Cartama su Libertadora de Hambre y Peste

El Excmo e Ilusimo Sor Obispo de esta diócesis D^o Juan Nepomuceno Cascallana concede 41 dias de indulgencias á todos los fieles que rezaren cualquiera oracion piadosa ante esta milagrosa imagen"

Este obispo ejerció su pontificado entre 1852-1868, con lo cual puede mantenerse ese radio cronológico para la datación de la pieza confirmada en la inscripción del basamento, plataforma jalonada por las primeras columnas sobre bases de las que remanece hojas de acanto semejantes a llamas. En las columnas se enrollan guirnaldas de menudo vegetación, fuste y capitel jónico y sobre el entablamento, a la derecha, un querubín y, a la izquierda, un angelote de los que parten rocallas hacia niveles superiores.

Sobre la basa, una peana contiene en su interior una cartela de rocalla coronada que envuelve el anagrama de María, la M y A entrelazadas. La peana sostiene un escabel nebuloso y sobre él un niño atlante con ramificaciones de finas hojarascas sujetan el podio de la Virgen. Así pues, la mencionada peana la envuelve un zócalo sustentante de la gran columnata superior, de equivalente orden que las anteriores bajo

popular y culta", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, Málaga, Universidad, 1995, pp. 31-52.

el entablamento corrido y de efecto abocinado, afín con el resto de elementos arquitectónicos ya mencionados.

El podio de la Virgen contiene una cartela de rocalla con la letanía de la estrella y sobre la basa otra serie de columnas todas del mismo orden. Las columnas, a medida que se aproximan la Virgen van decreciendo en tamaño, ofreciendo el efecto perspectívico de profundidad y de estructura abocinada de toda la composición arquitectónica.



162. Grabado anónimo (1852-1868). Archivo Díaz de Escovar

La Virgen de los Remedios ennoblece su figura con otra peana de corte barroco y otra cartela, posando sus pies sobre cabeza de querubines y con su usual indumentaria ataviada de saya y manto sujeta al Niño a la izquierda, Madre e hijo, coronados y alrededor de la corona mariana un resplandor. Sobre la Virgen, y partiendo de las columnillas, hechuras de rocalla, angelotes y querubines posados sobre él organizan una estructura que cubre toda la columnata y reinante sobre ella. Rocalla sobre rocalla entremezclada con guirnaldas de flores el repertorio iconográfico ornamental culmina en una gran nube redonda con cabeza de querubín, contorneada por haces de rayos solares. En el centro, e inserto en un triángulo el ojo divino, atento y vigilante, alusión a la Trinidad cristiana⁸¹².

Existen en esta estampa grabada evidentes analogías a la realizada casi un siglo antes. Además de la rocalla, brota a ambos lados de la nube una filacteria con idéntica inscripción:

"Non accedet ad te malum". "Et flagellum non appropinquabit. Ps. 90".

"No llegará el mal. Ni se te acercará el látigo"⁸¹³

Otros emblemas que brotan de la nube y que se repiten en el grabado de 1773, son, a la izquierda un ramo de espigas de trigo atadas con un cuerda, como símbolo de la provisión de alimentos durante las hambrunas, y un brazo que empuña una espada y, como nota diferenciadora del anterior grabado, un flagelo.

⁸¹² REVILLA, F., *op. cit.*, p. 324.

⁸¹³ Agradezco a Tomás Salas Fernández

Manto y saya⁸¹⁴

La historia que rodea el origen de este manto y saya se remonta a principios del siglo XIX con la Guerra de la Independencia. Concretamente, en los primeros meses de 1812 Cártama estaba invadida por los franceses y el General Ballesteros cargó contra ellos⁸¹⁵, venciéndolos. Estos hechos también se asimilaban como otro favor o merced concedida por María Santísima de los Remedios, ahora como liberadora de las tropas francesas. Tres años después, el 4 de enero de 1815, el Cabildo de la Villa de Cártama determina (entre otros actos protocolarios y de rendido culto) regalar a la Virgen de los Remedios un manto bordado de tisú junto con el regio dosel celeste para cuando permanezca en la Parroquia de San Pedro⁸¹⁶.

En el epígrafe dedicado a la imagen ya quedó tratado el período histórico cuando los Remedios de Cártama se acogería al estilo imperante de los Austrias, durante los siglos XVII y XVIII⁸¹⁷, ataviándola con enaguas, saya y manto. Mientras que será a partir del XVIII cuando surgió la costumbre de adornarle la saya, suntuosamente, con joyas y demás abalorios⁸¹⁸.

Manto

Se trata de una obra de tisú celeste con bordados de hilo metálico en oro (plata dorada) por manos artesanas del principios del XIX. Su reducido tamaño va acorde con las dimensiones de la imagen de la Virgen, de tan sólo 22 cm de altura. La superficie de forma casi triangular redondeado en su vértice inferior es una pieza textil que envuelve a la imagen de la Virgen de los Remedios de Cártama, por los costados y por detrás, y contiene unos bordados muy planos, directamente sobre el soporte. La composición de

⁸¹⁴ Agradezco a las camareras de la Virgen de los Remedios, María Rodríguez Díaz y M^a Dolores Faura Bedoya.

⁸¹⁵ AGUILAR GARCÍA, M. D.,

⁸¹⁶ A.D.E., Caja 108, Recorte de prensa 23 de abril de 1959.

⁸¹⁷ PRIETO PRIETO, J., *op. cit.*, TRENS, M., *op. cit.*, pp. 640 y 649. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor histórico de la Ruta...", *op. cit.*

⁸¹⁸ PRIETO PRIETO, J., *op. cit.*

la obra es simétrica y bilateral, con un campo central que lo divide en dos. El diseño del manto nace de un eje central desde una flor que, partiendo de su base, se suceden por su tallo en cartulina u oro extendido, hojas en media onda cambiante, perlas, dos flores con sus pistilos rematados en lentejuela y hojas que caen a cada lado en media onda para culminar en la flor principal, igualmente con pistilos y lentejuelas. Estas flores se asemejan a dibujos de tulipanes o flores de lis. Desde el bajo de este motivo general, se extiende por todo el borde interno un tejido que simula malla y por las vistas del manto discurren otro tipo de flores con los pétalos de tejido de hilo al agua y el centro con perlas dispersas y rocalla formando, y sin llegar a culminarlo, en volutas con diminutas perlas blancas. Así hasta llegar al vértice de las vistas, que contienen una interesante y elaborada composición de rocallas revueltas de tamaño considerable en las que se aplican perlas, cartulina y tejido con hilo de agua. Con respecto a las tres flores que brotan, la central es mayor y diferente a las laterales. El tallo se elabora en cartulina u oro extendido y las flores en tejido con hilo de agua perfilado con hilo briscado, en tanto, los pistilos rematan en mingos.



163. Manto Virgen de los Remedios, 1815

Desde el vértice de las vistas al remate redondeado la decoración se abrevia, con flores y rocalla con la aplicación de técnicas igual a las anteriores hasta llegar a la zona

más redondeada con rocallas cóncavas y convexas de sucesivas perlillas para desprender tres florecillas, en cuyo centro se trabajó en canutillo con lentejuelas.

En los espacios libres del manto se salpican florecilla y círculos de perlillas, mientras que todo el perímetro que lo rodea está constituido por pasamanería y encaje de almejilla.

Saya

La saya se confecciona y diseña a juego con el manto de tisú celeste y forma acampanada, bordeada por todo el contorno con encaje de almejilla, sin embargo, la pasamanería y el tejido que simula malla sólo aparece en el inferior. En ella el motivo casi único y central es una flor que parece dibujar con un tulipán o flor de lis con pistilos finalizados en lentejuelas. Y del tallo que la levanta, en cartulina u oro extendido, también presenta dos hojas simétricas en media onda. Bajo ésta y extendiéndose a los lados, las rocallas u forma polilobulada que en el manto contenía perlillas. En este caso está hecha en cartulina con hilo de granito, alrededor de las cuales se halla hojilla u hojuela tejida.



164. Saya Virgen de los Remedios , 1815

Tabernáculo de plata de la Virgen de los Remedios

El desaparecido tabernáculo fue pasto del saqueo sufrido por todo el patrimonio eclesiástico en Cártama en la Guerra Civil Española en 1936. La pieza de plata era una obra de orfebrería hecha expresamente para alojar a la Virgen de los Remedios en el camarín de la ermita y en el trono de procesión y también servía para su estancia en la Parroquia de San Pedro Apóstol.

Dicho templete fue confeccionado por el platero malagueño Antonio Zúñiga allá por 1663, siendo un encargo concertado con los hermanos y mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios de la villa de Cártama.

A continuación se reproduce textualmente la escritura, ante el Escribano Gaspar Gómez, en la que Antonio de Zúñiga⁸¹⁹ explica en el proceso que se encuentra la obra. Además, también concede poder facultativo a otorgar esta escritura a su esposa, llamada Paula de Estrada.

“En la noble y muy leal ciudad de Málaga, a 15 de noviembre de 1663. Yo Antonio de Zúñiga, platero, vecino de ella, otorgo que me obligo de hacer y fenecer y acabar en buena y cumplida forma el tabernáculo ques para la ymaxen de Nuestra Señora de los Remedios de la villa de Cártama, todo el dicho tabernáculo de plata, el qual tengo empezado y hecho en él veinte y tres piezas menudas y el banco que todo ello pesa treinta y dos marcos y cinco onzas y media de plata que pesa seis onzas y quatro adarmes y más ducientos y seos reales de a ocho y dos reales de plata con todo lo que es para hacer, fenecer y acabar el dicho tabernáculo... (roto) ... y es condición que se le a de pagar y satisfacer de su manifiatura y trabaxo a razón y respecto de a sesenta y quatro reales por cada marco de plata, así de lo labrado como de lo que adelante labrare e hiciere, baxandose dello lo que tiene rrecibido para en quenta de hechuras y manifiaturas... y que lo rrecibido a sido a peso de contraste y el entrego y devolvimiento del tabernáculo a de ser en la mesma forma y por el peso del dicho contraste ... y que después del dicho peso hará el

⁸¹⁹ LLORDÉN, P. A., *Ensayo Histórico documental de los Maestros Plateros Malagueños de los siglos XVI y XVII*, Málaga, Libros Malagueños vol. III, 1947, p. 194.

entrego del dicho tabernáculo armado y bruñido con toda perfección y forma a los dichos hermanos mayores con tal que los vidrios y maderas que se les hechare se le a de pagar siendo costeadado esto por los hermanos mayores o mayordomos de la dicha Hermandad o Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios...(roto).”

El tabernáculo significaba una verdadera joya de la platería malagueña, pese a no ser de muy grandes dimensiones pudiendo sobrepasar los 50 cm. El templete se elevaría sobre una base donde posaba la Virgen de los Remedios y la media luna, y desde ella, emergían las columnillas y la pequeña cúpula semiesférica.



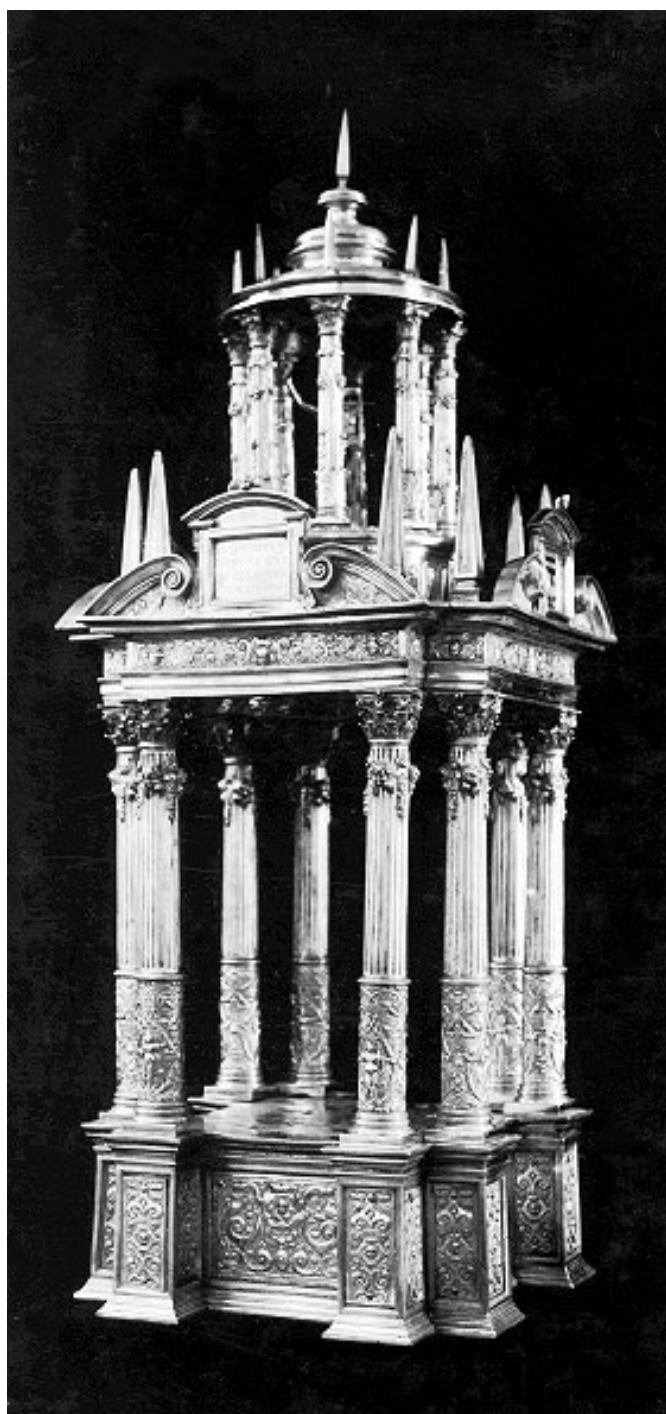
165. Tabernáculo de plata, 1663. Archivo Temboursy

La pieza es de planta cuadrada cuyos vértices presentan una estructura de triple dentada. El frontal de la base se decora a base de acantos que se extienden por toda ella y una cruz justo en el centro. Sobre ésta, parten triples pilastras en las cuatro esquinas y en las de los extremos tienen columnas de fuste salomónico convirtiéndose en liso en la parte superior. Las columnas se coronan con capiteles de orden corintio. La imagen de la Virgen de los Remedios se ubicaba en su interior para ser visible a través de un arco de medio punto en sus cuatro caras, y de la clave del arco frontal pende una diminuta campanilla y las enjutas de las mismas. Igualmente se ornamentaba con acantos de volutas no tan manifiesto como los inferiores.

El entablamento sobre los capiteles finalizaba en pequeñas bolas visibles en la parte superior y junto a ellas, emergen jarrones con ramos de flores. La cubierta del templete era con bóveda rematada al exterior en semiesfera y decorada nuevamente con acantos, pero ya muy estilizados y planos. Remata la bóveda una esfera sobre la cual emerge triunfante una figurilla que parece contener en la mano derecha un sable, espada o lanza. Es posible que se tratara del arcángel San Miguel considerado como patrono y protector de la Iglesia.

Temboury considera esta pieza una interpretación popular de las desaparecidas andas procesionales del Corpus de la Catedral de Málaga. Dichas andas procesionales contenían la custodia de asiento encargada, en 1581, por el obispo Francisco Pacheco y Córdoba al platero Juan Rodríguez de Babia, desaparecida entre 1936-1937 al ser invadida la Catedral de Málaga por los refugiados en la Guerra Civil. Entre 1582-1583, el mismo obispo, Francisco Pacheco y Córdoba, encargó al pintor italiano Cesare Arbassia el diseño para las andas procesionales que debían cobijar dicha custodia, que recreaba por deseo del promotor la del Ayuntamiento de Madrid, obra del mismo platero. Es de suponer, y es lo más lógico, que la traza de Arbassia guardaba la debida armonía con la referida custodia. La hechura de estas andas corrió a cargo del platero Gregorio de Frías y desaparecieron durante la ocupación francesa de Málaga entre 1810-1812. La custodia fotografiada por Temboury permite hacerse una idea bastante aproximada a como debieron ser las andas

diseñadas por Cesare Arbassia y, por la descripción que hemos hecho más arriba, también permite ratificar por extensión su "parentesco" estilístico con el tabernáculo de la Virgen de los Remedios, que es más tardío⁸²⁰.



166. Andas procesionales del Corpus de la Catedral de Málaga. Archivo Temboury

⁸²⁰ TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La Orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1948, p. 375. BLÁZQUEZ MATEOS, E., y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002, p. 122.

VIII. COÍN. VIRGEN DE LA FUENSANTA

VIII. COÍN. VIRGEN DE LA FUENSANTA.

8.1. Religiosidad popular

Dakwán, Coín, distrito castral del reino nazarí, concentraría a finales del siglo XV una gran riqueza industrial plausible en toda la provincia, a base de espacios artesanales e industriales, con molinos, batanes, hornos, alfares, caleras y tenerías, dispuestos en el interior de las murallas. Fortaleza que se abastecía con la acequia del caz de los molinos, derivados del río Nacimiento. Esta canalización de agua atraviesa toda la villa, de Norte a Sur, ocultándose por debajo de casas y calles. Sus aguas, procedentes del Río Nacimiento, entran en el casco urbano por la calle Caños para salir por la calle Puerta de la Villa hacia las huertas, molinos y batanes del exterior⁸²¹.

En definitiva, vida floreciente la de una fortaleza medieval andalusí que tras ser deshabitada durante varios años, a raíz de su conquista en 1485, asistirá a una decisiva reestructuración urbana del pueblo para su progreso y adelanto en la nueva etapa, pues eso determinará el factor decisivo como elemento de cohesión ideológica⁸²² para afrontar la empresa de implantación del catolicismo.

La importancia que adquiere Coín como cabecera clerical del Guadalhorce es manifiesta en la reconstrucción y desarrollo de la población, siendo este un punto concluyente para ostentar y manifestar el poder ideológico emprendido por los Reyes Católicos. El Obispado de Málaga concentró sus miras en Coín, a partir del siglo XVI. De hecho, al prelado dominico Fray Bernardo Manrique de Lara se le debe varias empresas de mecenazgo para con este pueblo, en los casos del Palacio Episcopal y la Parroquia de San Juan. Más adelante, el municipio comenzó incluso a recibir privilegios administrativos y constructivos, además de ser un lugar preferido de estancia para numerosos obispos hasta el siglo XX⁸²³.

⁸²¹ GOZALBES CRAVIOTO, C., y MARMOLEJO CANTOS, F., "La alcazaba de Coín y el sistema defensivo de su territorio en época andalusí. I: la alcazaba y el recinto urbano", *Isla de Arriarán*, XXXIX, Málaga, 2012, pp. 75-98.

⁸²² SÁNCHEZ LUQUE, M., "Consideraciones sobre la imagen urbana de Coín en los siglos XVII y XVIII", *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV, Málaga, 2004, pp.103-126.

⁸²³ *Idem*.

Los vastos territorios y propiedades de la institución eclesiástica en Coín en comparativa con otras villas comarcales se deben al hecho de poseer una tierra rica, industrializada y densamente poblada por encima de Álora y Cártama. En años anteriores a 1600 se contabilizan ya 6 iglesias, hospitales y ermitas⁸²⁴: Parroquia de San Juan, Hospital e Iglesia de San Sebastián que luego será Convento de San Agustín, Vera Cruz siendo a continuación Convento Trinitario, Hospital e Iglesia de San Andrés, y otras ermitas de ubicación desconocida tales como San Xinés y Nuestra Señora de la Cabeza⁸²⁵.

Con la tantas veces mencionada ordenación parroquial llevada a cabo en 1505 por fray Diego de Deza, se advierte como la Iglesia trató de ajustar la ordenación parroquial diocesana de Málaga a la ordenación territorial civil. De hecho, la sede episcopal se instaló en la capital del distrito y las sedes vicariales en las diversas ciudades, más relevantes, que lo integraban. El caso más extraño y a la vez especial, lo representa el lugar de Coín⁸²⁶ en la Hoya de Málaga, que a pesar de su humilde rango, fue elevado a sede vicarial, siguiendo el precedente caso de Granada, cuya Vega formó vicaría aparte de la capital.

Con respecto a la Vicaría de Coín, y aun perteneciendo a la jurisdicción de la ciudad de Málaga, formó con su Hoya un distrito eclesiástico aparte, posiblemente, y como ya se ha apuntado antes, siguiendo el precedente y modelo de la Vega de Granada, ya que ambas capitales gozaban de un partido bastante extenso y poblado. Sin embargo, en la Hoya de Málaga predominaban los lugares repoblados con cristianos viejos frente a los lugares moriscos, que sólo contaban con dos parroquias, la de Monda con su anejo, Guaro, y la de Tolox, con su anejo de Yunquera, cuyos habitantes tuvieron una conversión general forzosa. Casarabonela tenía población mixta y el resto estaba habitado por cristianos viejos. La Parroquia de Coín, sede vicarial, tenía una iglesia aneja, la de San Juan y el resto de parroquias de estas villas de la Vicaría de Coín serían: Santa María de Casapalma, Santa María de Álora con anejo de Pizarra, Santa María de

⁸²⁴ *Idem.*

⁸²⁵ Coín, a principios del XVII, tendría establecida Hermandad de la Virgen de la Cabeza, pues así lo denota una pintura de la ermita de la Virgen de la Cabeza de Álora, en la que se representan las hermandades de la provincia de Málaga en la romería del Cerro del Cabezo de Andújar.

⁸²⁶ SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., "La ordenación parroquial malacitana de 1505 y su reformación", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 8, Málaga, Universidad, 1985, pp.311-354.

Casarabonela con Alozaina, Santa María de Monda con Guaro, Santa María de Tolox con Yunquera y Santa María de Mijas con Benalmádena. Es decir, Coín en las siete parroquias contaría con catorce beneficiados y nueve sacristanes.

A tenor del origen de la población, los cristianos viejos de la Vicaría de Coín se repartían entre cuatro parroquias con ocho beneficiados, los moriscos con dos parroquias y cuatro beneficiados y la población mixta con una parroquia y dos beneficiados. Con la reformatión de 1510 los dos Alhaurines se anexionaron a la Vicaría de Coín, ya que por un descuido de Deza no lo eran desde un principio.

La importancia administrativa de Coín se hace manifiesta a partir de la segunda mitad del siglo XVII, puesto que la Villa se situará en cabeza administradora de las Cuatro Villas de la Hoya de Málaga con la creación de un Corregimiento⁸²⁷.

Coín, hizo el intento de comprar su independencia en 1554 cuando reinaba el emperador Carlos V, y Álora, hizo lo propio en 1582 bajo el reinado de Felipe II. Las otras dos villas de Cártama y Alhaurín El Grande intentarían igualmente, durante esta misma centuria, su separación de Málaga. Así pues, las cuatro, aprovechando su oportunidad y conjetura favorable, alcanzaron su independencia jurisdiccional durante el reinado de Felipe IV, en unas fechas comprendidas entre 1628 y 1634. Fue ésta una corta etapa de gobierno y autonomía plena, aunque muy influida por las decisiones de la autoritaria monarquía. Los grupos de poder de las villas, inmersos en enfrentamientos internos y con una nula y lenta administración política y económica y de justicia, no supieron actuar con la suficiente claridad de ideas y la debida decencia políticamente hablando. Y, a todo esto se le debe añadir que a los habitantes de estas villas se les impuso incremento de los réditos de los censos que hubieron de serles atribuidos para pagar el precio de la referida emancipación jurídica.

No solamente están los problemas económicos en estas villas, sino que hay que sumarle la incompetencia de sus dirigentes, y otras dificultades de corte social y político de más dilación, acaecidos en los años cincuenta del XVII, provocando graves

⁸²⁷ GARCÍA GUILLÉN, B., "El Corregimiento de las Cuatro Villas de la Hoya de Málaga y la pérdida de autonomía de las villas que lo formaron", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 231-257.

alteraciones del orden, existencia de banderías, asesinatos... dentro de un contexto mayor, calificadas como “alteraciones andaluzas”.

Tras esta exposición de motivos, el 14 de octubre de 1666 el comienzan los mandatos de gobierno de los Corregidores con el primero, Juan Jiménez de Montalvo y Saravia⁸²⁸. Con esa nueva fórmula de gobierno la composición del cabildo sufrió una modificación en el modo de proveer las regidurías añales, a pesar de que estas cuatro villas siguieron manteniendo un alto grado de independencia entre sí, pues los asuntos locales se discutían única y exclusivamente en los propios cabildos. El aspecto que más variación sufrió con la aparición de la figura del corregidor era de cara a la administración de justicia. Luego, esta función, recayó en el corregidor y la dirección política siguió en manos de los regidores.



167. Plazuela de Luna con torreón medieval de planta circular

⁸²⁸ En el Archivo del Ayuntamiento de Coín existe el documento del acuerdo de creación del Corregimiento y el nombramiento del primer corregidor.

Por tanto, desde 1666 de la llegada del primero de los corregidores de estas villas hasta que las Cortes de Cádiz de 1808 lo abolieron, este sistema estuvo en vigor en la Hoya de Málaga, con mayor o menor éxito según temporadas tanto por sus habitantes como por sus dirigentes foráneos.

En consecuencia, puede decirse que hay tres periodos hasta la instauración del Corregimiento, puesto que, entre 1487 hasta 1628/34, las cuatro villas están sujetas a la ciudad de Málaga; cada villa poseía un proceso electoral propio pero debía contar con el visto bueno de Málaga. El segundo, radica con la segregación de las mismas; Álora 1628, Cártama 1630, Coín 1631 y Alhaurín El Grande 1634, en la que adquieren jurisdicción civil y ordinaria con la elección de dos alcaldes ordinarios por pueblo. Y, la última, con la instauración del corregimiento se abolen los dos alcaldes ordinarios y se instaura la figura del teniente de corregidor. Además, y fuera de lo expuesto, debemos mencionar que en la tierra del corregimiento existían dos terrenos no sujetos al mismo; el Señorío de Casapalma y el Lugar de la Pizarra que estaban adscritos a la jurisdicción de Málaga⁸²⁹.

La numerosa población de la Villa de Coín, en el Catastro de Ensenada de 1752, y como cabeza administrativa del corregimiento, es muy superior a las tres restantes, pues si en Coín se contaban 1.620 vecinos, las demás estaban por debajo de la mitad con 610 vecinos para Alhaurín El Grande, 624 para Álora y 480 en Cártama⁸³⁰.

En este apunte documental se define a la perfección el panorama expuesto en líneas anteriores, además de componer las bondades de Coín.

"La muy noble, amena y deleitable Villa de Coín, que por la hermosura de su cielo; pluralidad de sus fuentes, saludable de sus aguas, fecundidad de sus huertas, fertilidad de sus campos y abundancia de sus frutos es el brillante más hermoso de la Hoya de Málaga; Cabeza del Corregimiento de sus Cuatro Villas y Capital de su Vicaría"⁸³¹.

⁸²⁹ Agradezco a Alejandro Rosas Fernández.

⁸³⁰ BERMÚDEZ MÉNDEZ, M., y MARTÍN CHICANO, P., *Coín 1752. Según el Catastro de Ensenada. Transcripciones y análisis crítico*, Málaga, Diputación, Excmo. Ayuntamiento de Coín, 2007, p. 123.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 63. Este es un pequeño fragmento aparece en esta obra citada en esta nota pero que es letra del manuscrito inédito de fray Fernando Domínguez.

En el Catastro, en la sede del corregimiento se registrará un nivel de pobreza bastante evidente, un número de 174 personas pobres postulan por las calles de la villa, porque la concentración de las tierras y su producción están en manos de unos pocos, contabilizándose un número de tres familias de alta escala nobiliaria, propietarias de los terrenos de producción⁸³².

Un aspecto, muy distinto a los anteriores y siguientes, en cuanto a la religiosidad de la Villa de Coín, muy interesante por su postura de primigenia e innovadora, se encuentra conformado por el hecho de que, precisamente, en ella se tiene constancia de uno de los primeros encargos de la provincia, de una imagen dolorosa de vestir. Para ser más exactos, de las manos del escultor Pedro de Zayas, el 4 de noviembre de 1641, entregaba a Antón Sánchez Beringuel y Matías González de Osorio, una imagen dolorosa de vestir, y cuyo candelero debía ser barnizado por Pedro Fernández.

"...vecinos de la villa de Coyn y mayordomos de la Cofradía de la Santa Vera-Cruz, la hechura de una ymagen de Nuestra Señora la que a de haser el dicho Pedro de Zayas, de altura de tres quartas y a de ser de manera que pueda menear la cabeza y medio cuerpo y las manos, con todo sus gonses y tornillos y el dicho Pedro Fernández <del Villar, pintor> la a de enbarnizar de color de manera que pueda salir en las procesiones que se hisieren⁸³³".

La ubicación geográfica de Coín está en íntima relación con el Río Nacimiento, el cual hace que la población, desde muy antiguo, comience a instalarse en torno a su ribera. El Río de la Villa, como así lo rebautizaron, permitió considerar a sus terrenos limítrofes entre, los más fértiles de la provincia⁸³⁴.

El urbanismo de la ciudad deja entrever el trazado sinuoso de calles estrechas y adarves, sin planificación urbanística previa, heredadas de la cultura musulmana, al tiempo que adaptadas a los desniveles del primer Coín del siglo X⁸³⁵.

⁸³² SÁNCHEZ LUQUE, M., *op. cit.*

⁸³³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, Ermita de Zamarrilla, 1996, p. 279.

⁸³⁴ SÁNCHEZ LUQUE, M., *op. cit.*

⁸³⁵ *Idem.*

Las murallas se convierten en eje divisorio de calles asociadas a la cultura islámica y a las vías posteriores a la conquista, vestigios clave para entender el perfil urbanístico de Coín. Haciéndose corresponder los grandes espacios abiertos actuales, con las originales plazas de armas, esta última sería hoy la castiza Plaza del Pescado o antigua Plaza Baja, la cual constituiría plazas de armas originales⁸³⁶.



168. Río Nacimiento bordeando Coín. Archivo Temboury

Así pues, en este entramado de arrabales, de vueltas y revueltas, de amasijos de calles en eterno desorden y, a la vez atractivas, por el efecto de perderse en ellas, emergen los edificios de antaño y con más esencia del Coín de la época posterior a la conquista. De esta etapa histórica y área están localizados los inmuebles de la primitiva parroquia de Santa María de la Encarnación, la posterior Iglesia Parroquial de San Juan y el Palacio Episcopal.

⁸³⁶ *Idem.*

En primer lugar, Santa María de la Encarnación fue levantada por los Reyes Católicos tras su conquista y fue erigida sobre la mezquita. Según transcribe Ximénez de Guzman en su manuscrito la primera iglesia parroquial se edificó dentro del castillo, en una plazuela junto a una torre cuadrada. Su primer cura beneficiado fue el Bachiller Andrés Moreta, a quien se le repartió por manos propias de Fernando el Católico, en 1491, terrenos para la administración de los Sacramentos y predicación de la doctrina cristiana⁸³⁷.

Es una iglesia de tres naves, y puede decir se que 10 años más tarde de la conquista dejó de ser parroquia en detrimento de la Iglesia Parroquial de San Juan. Ximénez de Guzmán dejó referido el uso para el que quedó y las imágenes que en ella se veneraban.

"...quedó aquella para enterrar los pobres que no tenían para sepultarse en la Parroquia; y las Ymágenes en sus respectivos Altares, como fué la de Jesús Nazareno, muy devota, en su camarín del Altar Mayor, al lado de la nave colateral la del Sto. Sepulcro, S. Juan Evangelista, la Magdalena y Veronica, y en la otra colateral la Virgen de los Dolores, y todas baja de la Cofradia del Dulce Nombre de Jesus..."⁸³⁸

En los albores del XVIII, tomaron posesión de una de sus torres unas beatas dedicadas al retiro y el silencio con el fin de purificar su alma. Este grupo de religiosas fueron dirigidas en sus inicios por María de la Santísima Trinidad, monja clarisa del Monasterio de Osuna. Las monjas, poco a poco, fueron aumentando en número propiciando la intención de construir un convento, consiguiendo en 1740 que se les otorgara del mismo en Santa María de la Encarnación⁸³⁹.

⁸³⁷ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez de Guzmán*, Edición del Manuscrito Original de 1796, Coín, G. A. Ediciones Digitales, 2002, p. 28. GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín. Memoria Fotográfica (1900-1962)*, Coín, G. A. Ediciones Coincidentes, Diputación de Málaga, 2000, p. 125.

⁸³⁸ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...* op. cit., p. 54.

⁸³⁹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...*, op. cit., p. 127.

El Ayuntamiento les permitía fundar si era con fines benéfico-docentes, dedicándose a las niñas pobres y huérfanas. Así que aceptaron la propuesta, solicitando al obispo de Málaga, Cardenal Molina, fundar casa de orfandad en la villa de Coín, para la que contaban con los bienes reunidos de las peticiones en iglesia y vivienda de Santa María de la Encarnación⁸⁴⁰. Otro prelado, Juan de Eulate y Santacruz (1745-1755), afianzó la construcción del convento anexo a Santa María con claustros altos y bajos, miradores, celdas, coro bajo con sus verjas de largas púas incommunicables, torno y portería, grada, fuente con su pilar⁸⁴¹.



169. Santa María de la Encarnación, siglo XV. Primera parroquia de Coín

⁸⁴⁰ MARTÍN CHICANO, P. "La Mujer en la Edad Moderna. El Convento de Santa María de la Encarnación de Coín", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 221-229.

⁸⁴¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín....*, op. cit., p. 128.

En el último tercio del siglo XVIII consiguió estar integrado por casi veinte beatas de la orden de San Francisco y de Santa Clara. Desde entonces hasta hoy, pasaron por momentos difíciles en los siglos XIX y XX que supieron solventar, hasta que, en 1986, vendieron el inmueble al Ayuntamiento de Coín y se trasladaron a otro cenobio de nueva construcción a las afueras de la población⁸⁴².

Aún insertos en el casco urbano con más esencia a la época medieval, se destacan otras construcciones anexas la una a la otra, cuyas portadas principales ofrecían su porte monumental a la antigua Plaza Baja. Una de ellas es la Parroquia de San Juan, de la cual se departirá con extensión en el epígrafe de duplicidad de ubicación. Sin embargo, anticipamos que fue mandada construir por Cédula de la reina Juana en 1489, aunque no se concluyó hasta mediados del siglo XVI, y su torre campanario también formaba parte del baluarte musulmán. El otro, edificio emblemático poseído por Coín era el desaparecido Palacio Episcopal, inmueble inexistente en otra población de la provincia a excepción de la propia capital malagueña, ofreciendo un porte edilicio e importancia religiosa sin más comparación.

Así pues, era todo un símbolo de la categoría religiosa de Coín, con iglesias, ermitas y conventos por doquier, al incorporar el Palacio Episcopal⁸⁴³ un conjunto donde residieron las máximas autoridades eclesiásticas de la provincia. El desaparecido bien del patrimonio local fue construido anexo a la Iglesia Parroquial de San Juan por el Obispo de Málaga, Fray Bernardo Manrique, en los años posteriores a 1541 y fue restaurado en 1724⁸⁴⁴.

Su fachada principal se presentaba en paralelo con la de la propia Parroquia de San Juan; esto es, desde la esquina que forma el campanario de la iglesia que da a Plaza Baja, se prolonga hacia la izquierda pasando por la portada del templo y, desde ésta, se llegaría al acceso principal del palacio. Ambos edificios estarían comunicados por el

⁸⁴² *Ibidem*, p. 130.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 293.

⁸⁴⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 404.

coro alto. Es evidente que, los obispos usarían este ingreso para sus oficios litúrgicos cuando se aposentaban en el inmueble eclesiástico.

Y que mejor que reproducir la definición que Ximénez de Guzmán plasmó acerca del edificio:

"En la otra esquina, se unen el Palacio Episcopal, que tiene comunicación a una tribuna y coro alto y la misma bajada de esta a su referida nave de la que usan los Señores Obispos, sin la incomodidad de los tiempos, en las concurrencias de su Patorales Visitas, Confirmaciones y Sagrados Ordenes, su habitación muy capaz, espaciosos los salones, sus ventanas de vistas deliciosas y dilatadas, con su puerta principal a la referida Plaza Baja, su interior con cuantas oficinas son necesarias a su tren, a la comodidad de su familia y hospedage de los adventicios obsequiadores, su cohera contigua a un jardin y por otro que confina a la puerta colateral ya referida de la Yglesia tiene otra puerta y salida llana a su compás"⁸⁴⁵

Según un plano geométrico del Palacio Episcopal de la Villa de Coín fechado en 1750, delineado por Alejandro Olivan y dirigido probablemente por el Sargento mayor del cuerpo de ingenieros militares Andrés Arango⁸⁴⁶, perfectamente pueden delimitarse, según leyenda del mismo, las distintas dependencias. Desde el zaguán de la entrada principal se pasa, a las escaleras que llevan a la primera y segunda planta, a otras habitaciones y a las caballerizas. Desde ellas, un pasadizo comunica con tres dependencias que finalizan en las cocheras. Retrocediendo, junto a las escaleras, un gran corredor conduce a las bodegas y a un enorme patio que contiene fuente y pilar, mientras que la cara exterior comunicada con la calle, existía una fuente pública del compás. En otra ala un pasadizo proveía al corral, cañerías y cocina.

Fueron muchos los obispos que allí se hospedaron y que acogieron a Coín como si hubieran nacido en ella. Sin embargo, el gran apogeo de las idas y venidas episcopales y el propio edificio finalizaron su trayectoria con la Desamortización, cuando el edificio pasó a manos privadas, siendo escuela durante un largo tiempo, años

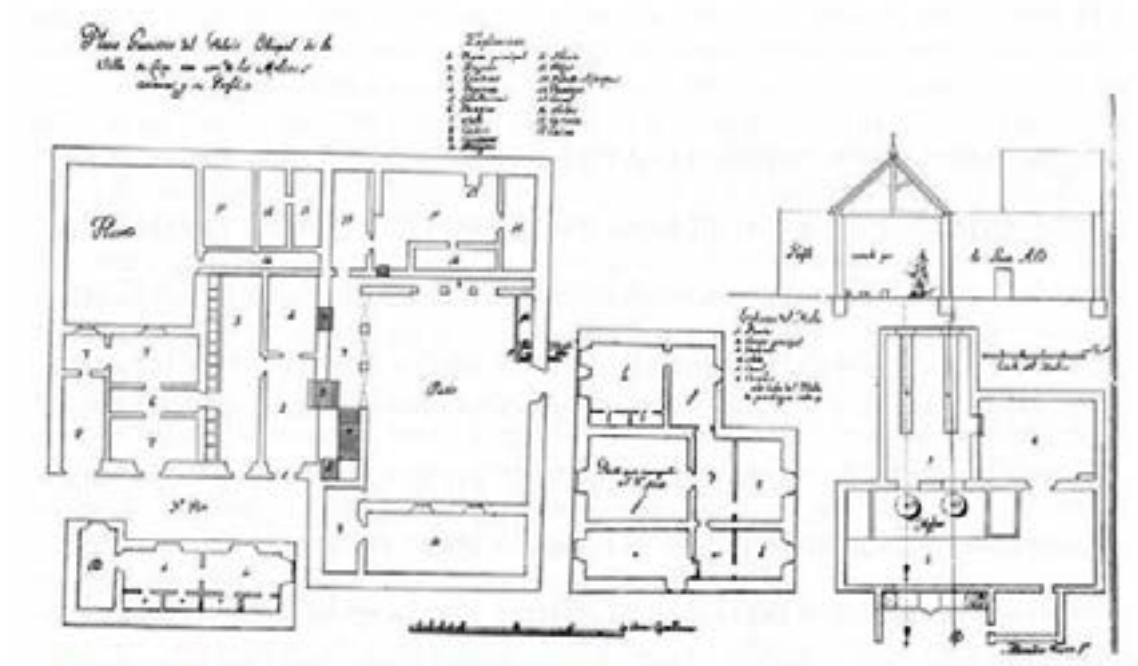
⁸⁴⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez ...op. cit.*, p. 35.

⁸⁴⁶ BERMÚDEZ MÉNDEZ, M., y MARTÍN CHICANO, P., *Coín 1752.... op. cit.*, p. 145.

70 del siglo XX y en los años 80 de la misma centuria fue condenado a desaparecer para convertirse en un bloque de pisos⁸⁴⁷.

De los numerosos obispos que por Coín pasaron puede destacar el ya referido Bernardo Manrique, artífice de su construcción, además del promotor del diseño del primitivo retablo del altar mayor de San Juan en 1564.

Juan de Eulate y Santacruz (1745-1755), habitó con bastante regularidad en la sede vicarial desde 1750. Este obispo mostró mucho interés no sólo por medidas encaminadas a la caridad cristiana sino por el ornato público y privado con obras importantes en cuanto a la conducción de agua. Según él mismo afirmaba, la población era rica en aguas pero se repartían de forma desordenada, siendo así, su pontificado se caracterizó por la instalación de artísticas fuentes: dos de ellas públicas, las de Plaza Alta y Baja, y las demás en el Palacio Episcopal y en el interior de Santa María⁸⁴⁸. E, incluso, ha sido conocido en la historia del municipio como el “obispo de las fuentes”.



170. Planta del desaparecido Palacio Episcopal de Coín (1541) realizada en 1750 por Alejandro Olivan. Foto tomada de *Crónicas de Coín*

⁸⁴⁷ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, pp. 294-298.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, pp. 80-81. BERMÚDEZ MÉNDEZ, M., y MARTÍN CHICANO, P., *op. cit.*, pp. 141-142.

En la centuria decimonónica destaca en la suma autoridad episcopal, José Vicente de Lamadrid (1801-1809). Erigió la nueva iglesia de la parroquia de San Andrés, sufragó los costes del primer cementerio civil y contribuyó con grandiosos reformas a la parroquia mayor, además propició la calidad de vida de los coineños proporcionándoles trabajo a vecinos en malas condiciones económicas, enjugando caminos y paseos públicos a su costa⁸⁴⁹. El siguiente prelado decimonónico vinculado con la villa es fray Fernando Fernández Lomeña, que murió en 1892, después de reparar en la iglesia de Santa María los destrozos causados en las inundaciones del siglo XIX. Y en el altar mayor de esta iglesia conventual se sepultó como agradecimiento por financiar las reformas: reposición de columnas desde los cimientos, capillas restauradas, el zócalo del templo y sacristía de mármol, es decir, rehabilitar la iglesia y el convento y mostrarlos como nunca lo habían estado antes⁸⁵⁰.

El urbanismo de Coín no es coincidente con el talente renacentista del ciclo imperante, sino que se adapta al ya existente. Por ello, y una vez que se termina de repoblar el planeamiento dispone acogerse a la *manera* barroca. Se incrementa su suntuosidad constructiva entre otras cosas porque es la sede del Corregimiento desde 1666, y desde entonces, se ennoblece el eje principal de la Calle de la Feria, donde estaba la casa del Corregidor (vivienda próxima al Palacio Episcopal) hasta el convento Agustino, situado extramuros⁸⁵¹.

La tipología de plaza barroca es consistente en una encrucijada de caminos como Plaza San Agustín, Plazuela Escamilla o Plaza Alta (Alameda), de calles entrecortadas con unas ostentosas arquitecturas domésticas de la Edad Moderna⁸⁵², mientras que el Coín antiguo de calles constreñida se desliza entre las torres de Santa María y San Juan, con Plaza Baja (del Pescado) que centra actividades burocráticas como Casa del Cabildo, Pósito municipal y el mercado⁸⁵³. Calle Feria está limitado con el centro

⁸⁴⁹ MARMOLEJO CANTOS, F., *La Huerta del Obispo Lamadrid, un espacio de retiro en Coín*, Coín, Fundación García Agüera, 2012, p.7.

⁸⁵⁰ MARMOLEJO CANTOS, F., *Fray Fernando Fernández Lomeña. El Padre Coín (Coín 1810-1892)*, Coín, Fundación García Agüera, 2011, pp. 14 y 18.

⁸⁵¹ SÁNCHEZ LUQUE, M., *op. cit.*

⁸⁵² *Idem.*

⁸⁵³ GARCÍA AGÜERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez ...op. cit.*, p. 30.

antiguo, y la Plaza Alta (Alameda) cobra importancia progresivamente de una nueva realidad político-administrativa⁸⁵⁴.

Sin embargo, y la imagen barroca de la ciudad estaría incompleta sin la expresión religiosa de hornacinas y pequeñas capillas callejeras. Partiendo del extremo Noreste de la ciudad, el convento de San Agustín se convierte en la puerta moderna de Coín, en lugar receptor de viajeros venidos de Málaga, y de él partían dos ejes a las vías principales calles Caridad y Vicario⁸⁵⁵.

Desde la fecha clave de 1500 en que los Agustinos llegaban a Coín, habría que esperar hasta 1520 para la fundación del Convento de San Sebastián, como tal, cuya edificación fue posible gracias a las donaciones de personas con considerable poder adquisitivo de la Villa. La comunidad agustina advirtió aspectos negativos a partir de 1680 con el terremoto, provocando el hundimiento de la Capilla Mayor del templo y ocasionando el fallecimiento de una mujer. El suceso fue el principio de un desgraciado final que acabaría consumándose en 1843, a raíz de la subasta del inmueble, por entonces ya completamente minado por la ruina. Las antiguas descripciones de la iglesia refieren la dotación de una serie de capillas dedicadas a las grandes advocaciones titulares de la Religión: San Nicolás de Tolentino, la Virgen de Gracia y, singularmente, la Virgen de Consolación y Correa que algunos autores han identificado con la pequeña Virgen arzonera que, bajo la advocación de la Fuensanta, ostenta el patronato de la villa de Coín, puesto que su primer título fue de Consolación⁸⁵⁶.

⁸⁵⁴ SÁNCHEZ LUQUE, M., *op. cit.*

⁸⁵⁵ *Idem.*

⁸⁵⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía y presencia de las Órdenes Religiosas masculinas en la Historia del Valle del Guadalhorce", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 259-276. CAMPOS ROJAS, M. V., *La Villa de Coín y el Convento de Agustín*, Málaga, 1997, p. 103.



171. Galería alta del patio del Hospital de la Caridad, principios siglo XVI Archivo Temboury, 1956

De la actual Plaza de San Agustín, solar ocupado por el convento, parte la calle del Vicario, concentrando en viviendas nobles y burguesas, y la calle Caridad (hoy Doctor Palomo y Anaya) incorpora el Hospital de la Caridad e Iglesia de San Andrés del siglo XVI⁸⁵⁷ que da nombre a la vía.

A finales del XV, bajo el patrocinio real de los Reyes Católicos, se puso en funcionamiento la institución hospitalaria aprovechando las estructuras de la etapa anterior. Muy pronto el Hospital quedó obsoleto y tuvo que trasladarse a otro lugar más

⁸⁵⁷ SÁNCHEZ LUQUE, M., “Breve Historia del conjunto monumental Iglesia de San Andrés y Hospital de la Caridad de Coín (Málaga), *Isla de Arriarán*, XXXII, Málaga, diciembre 2008, pp. 93-129. La información de este bien inmueble ha sido tomada en su totalidad de este artículo.

espacioso, construido en las primeras décadas del siglo XVI, bajo el mecenazgo de Miguel Martín Maderero y su mujer.

La estructura del edificio original, con forma de “L”, respondía a un modelo hospitalario centralizado de corredores o naves en torno a un gran patio, a base de claves mudéjares que postula la alternancia de arcos escarzanos sobre pilares ochavados de la galería superior, en contraste con los arcos de medio punto casi peraltados de la galería inferior cegada. Esta curiosa planta en forma de "L", constituye uno de los escasos ejemplos existentes en Andalucía, perfectamente visible en ejemplos tales como las Iglesias de San Benito en Porcuna y Villalba del Alcor y Ermita de Yedra en Constantina (Sevilla)⁸⁵⁸.

El uso sistemático del ladrillo, alternado puntualmente con cantillo (piedra autóctona), es otro rasgo peculiar de este “estilo”, así como el uso de la madera en las techumbres, teniendo el mejor ejemplo en la armadura del presbiterio de formas propias del XVI, conformada por el lazo de a ocho y de a doce. La capilla es de planta de salón con una única nave principal, con una armadura que estaría en consonancia con la del altar mayor. Acorde con esta tradición mudéjar son las soluciones creadas por los canecillos y modillones del vuelo del tejado.

Según la descripción aportada por Ximénez de Guzmán en 1796, de entre todas las dependencias y usos, se delinean bastantes funciones en muy pocas dependencias basadas en la forma de “L”, y con una sola escalera distribuidora.

La capilla de San Andrés es elevada a parroquia en 1805, favorecida por la predilección que el obispo que entonces ocupaba la sede, José Vicente de Lamadrid, sentía por esta localidad. Desgraciadamente, pasados treinta años, Iglesia y Hospital, denotan graves desperfectos, sobre todo por el campanario hecho a partir de 1805 que

⁸⁵⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 391.

hizo que se deteriorara más el templo. Pero no es ésta la simbólica portada-espadaña, con la que se caracteriza, sino que es de construcción posterior, a mitad del XIX. Este nuevo elemento es de gran sencillez y esbeltez clasicistas, y en su diseño conserva reminiscencias barrocas tales como los remates en voluta. Se pueden distinguir dos cuerpos: la portada con gran arco de medio punto enmarcado en un alfiz. Las pilastras toscanas se alían con un elemento de marcada reminiscencia al templo clásico como es el frontón triangular que queda enmarcado en un segundo arco carpanel menor. Un trozo de entablamento liso entre cornisas se ofrece como transición al segundo cuerpo, de campanas, las cuales se superponen en tres arcos de medio punto elevadas sobre otra de igual forma y rematada en los laterales por volutas.

Siguiendo con la descripción del entramado urbanístico, advertimos cómo se salpican las construcciones religiosas con los edificios domésticos de gran interés arquitectónico, que concluyen en la Alameda o Plaza Alta, fruto de un vacío unido con la muralla, no urbanizado hasta bien entrado el siglo XVII. Consumándose hasta llegar a ésta, el tramo viario de más riqueza monumental de la localidad viene generado para dignificar el espacio, a través de sus edificios y su mobiliario urbano.

Y en este extremo Noroeste, próximo a la Alameda, en el camino a Monda se produjo el asentamiento trinitario⁸⁵⁹, del que sólo queda su singular espadaña con planta triangular. La llegada al casco urbano de los Trinitarios se produjo en 1655, y se asentaron en la ermita de la Veracruz. Sin embargo, tal comunidad religiosa ya comienza a germinar en el término de la villa en fechas posteriores a la conquista.

La ermita de Santa María de los Ángeles fue la génesis de la comunidad trinitaria, situada a media legua de distancia de Coín, dejando su arreglo y cuidado en

⁸⁵⁹ RAMÍREZ GONZÁLEZ, M., y SÁNCHEZ LUQUE, M., "Religión y poder en la cabecera administrativa del Guadalhorce. La Orden Trinitaria de Coín durante el Antiguo Régimen", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 29, Málaga, Universidad, 2007, pp.9-30. La información de este inmueble ha sido tomada en su totalidad de este artículo.

manos de un ermitaño secular, Juan de Valencia. En los repartimientos de 1494 se dice que a este ermitaño muy pronto se le sumaron otros eremitas.

El 8 de septiembre de 1505, Juana I de Castilla firmó una carta de privilegio para la erección del Convento Trinitario Calzado de Coín, sobre la ermita de Santa María de los Ángeles. Entrado el siglo XVII, se empezó a barajar el traslado a la población por motivos de la imposibilidad de vivir en aquel lugar motivada, según fray Domingo López, por indisciplina interna y abandono del desierto de penitencia. Ximénez de Guzmán arguye otra razón: la sequía de 1607, con sequedad de nacimientos y tierras secas y estériles. Al tiempo, los religiosos se quejaban de la lejanía del cenobio de los Ángeles respecto al pueblo.



172. Desaparecido Convento Trinitario Calzado, siglo XVII, con su peculiar torre triangular como único elemento que ha quedado. Archivo Temboursy, 1937

Posiblemente, el fondo del interés del traslado era la mayor captación de adeptos por parte del convento de San Sebastián de la Orden Agustina en detrimento del de los Ángeles, pues el primero estaba relativamente cercano al centro urbano.

Puede decirse que los trinitarios hicieron una tentativa forzosa de venida al pueblo en 1655, intento fallido pues volvieron al desierto de los Ángeles para dejarlo para siempre en 1657, cuando el obispo Diego Martínez de Zarzosa asignó a los trinitarios la ermita de la Vera Cruz y casas colindantes para sus instalaciones. Según Ximénez de Guzmán, la ermita de la Vera Cruz estaba al final de la cuesta de los Almendrillos, y coincidiría con el enclave escogido por los Reyes Católicos para celebrar primera misa en los días sucesivos a la toma de Coín. Se decide su construcción en meses siguientes y se consagra al Santo Cristo de la Vera Cruz, tratándose ésta de una ermita de dimensiones reducidas⁸⁶⁰.

Tras la licencia del obispo, se contemplaba un complejo conventual con todos los servicios. Sin embargo, en 1684, aún estaba inacabado, y por aquel entonces aún no existiría la torre triangular que ha llegado hasta hoy día, ubicada en la unión de los tramos del claustro Este y Sur.

Una vez adecuado el firme del terreno, el primer elemento que se levantó sería la iglesia. Estaba configurada como una gran planta de salón, con ventanas pequeñas abiertas en su parte alta y, a los pies, un coro alzado sobre una pequeña bóveda de cañón conformada por arcos escarzanos, en la que se crean grandes pechinas las cuales se prolongan hasta las capillas abiertas a ambos lados. El templo constaba con dos accesos, lateral y principal, integrado en la portería.

Pero lo más extraordinario es su torre, además de ser lo único que ha perdurado en el tiempo. Su primer cuerpo de mampuesto, el segundo cuerpo, es de tamaño menor y de contención maciza, de similares características que el primero pero en la parte trasera abre un vano para el acceso al campanario, con esquinas achaflanadas. Corona un cuerpo hueco con tres vanos en arcos de medio punto peraltado, y nuevamente con

⁸⁶⁰ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez ...op. cit.*, pp. 24 y 36.

chaflán en las esquinas, decoradas con tres pilastras con capitel simple. El entablamento y friso dórico, de triglifos y metopas de tres círculos concéntricos de cerámica. Y en la cúspide un chapitel piramidal con decoración de azulejos y tres huevos de avestruz⁸⁶¹, del mismo material, y veleta conformada por emblemas trinitarios: la cruz de los Calzados, tres esferas con decrecientes dimensiones, el ciervo (emblema del Padre Fundador) y el banderín. Al tiempo, la consonancia del tres alegoriza a la orden.

En lo concerniente al patrimonio inmaterial heredado por la religiosidad de la población, muy ligada a la historia de la ermita y testimonio de la arraigada devoción a la patrona de Coín, destacaremos la romería a la Fuensanta. Es posible que estemos ante una fiesta celebrada desde hace más de quinientos años, por ello tiene cabida en este epígrafe al tiempo que el motivo de la misma es la protagonista del capítulo, la Virgen de la Fuensanta, simbiosis antropológica y religiosa que aúna la religiosidad de Coín.

El origen de las peregrinaciones de los fieles a este lugar parece remontarse al siglo XVI. En la actualidad se mantiene esta manifestación popular, con una participación masiva por parte de los coínos a la romería, que se celebra el primer fin de semana de junio⁸⁶². La Ermita de la Fuensanta se encuentra situada a 2,5 Km de Coín en dirección a Monda, por el camino antiguo y a una distancia de casi 4 Km siguiendo el trazado de la C-337, que es el que, en la actualidad, recorre la Romería. La antigua senda, conocida como La Trocha, debió tener el origen que indica su nombre uniendo las dos poblaciones. Se trata de una ubicación que parece haber sido elegida, dentro de las posibilidades que ofrecía el entorno, con la intención de disponer del espacio suficiente para celebrar la Romería en el pequeño llano que existía frente al edificio. En él se

⁸⁶¹ Este mismo motivo ya hizo aparición en la ermita de los Remedios de Cártama, e iconográficamente, a nivel general lo tenemos en la pintura del Santo Cristo de Burgos de Mateo Cerezo "el Joven". SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Mateo Cerezo "el Joven" y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (coord.), *Simposium (XIX Edición) La clausura femenina en el Mundo hispánico: una fidelidad secular*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, vol. 2, pp. 1026-1046.

⁸⁶² Agradezco a Antonio Torres Jiménez, Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuensanta.

construyó la Casa del Ermitaño como lugar de reunión de los romeros y devotos que acudían con frecuencia a lo largo del año.

Otros hitos significativos del entorno jalonan el camino tradicional de la romería que desde la Cruz de piedra, accedía a la ermita por el lado de La Trocha. Son, como tales, elementos propios del camino en el caso del puente sobre el arroyo Pereila, del siglo XIX, así como el propio arroyo y sus riberas, y los molinos próximos, visibles desde el compás que precede la ermita.

En cuanto a la romería de la Fuensanta, su origen parece remontarse como decimos, a principios del XVI, pues ya hacen referencia a las peregrinaciones de los fieles a la cueva de Pereila, al poco tiempo de ser descubierta la imagen de la Virgen, es decir, tras la conquista⁸⁶³.

En un cabildo celebrado por la Hermandad en abril de 1615 se acordó que la fiesta de la Fuensanta se celebrase el último día de Pascua de Resurrección, pero en septiembre de 1678 se cambió la fecha al 15 de agosto. En 1680, el Licenciado Gallardo apunta que se celebraba la fiesta ese día, ante la gran concurrencia de gente venida de todos los lugares circunvecinos a la ermita, portando sus estandartes⁸⁶⁴.

⁸⁶³ (A)rchivo (D)iaz de (E)scovar, Caja 281, Leg.5, doc.5. Esta orden de ubicación de dicho archivo conserva diecinueve artículos del periódico *El Avisador Malagueño* fechado en 1873 y firmado por F. d. H., publicados entre el 11 de septiembre y 23 de octubre y que lleva por título "Verdadera reseña histórica de la aparición de Ntra. Sra. de la Fuensanta, patrona de la villa de Coín". Sólo está fechado el primero y el último y uno aislado que data del 18 de septiembre todos del mismo año 1873. RODRÍGUEZ BECERRA, S., *Guía de fiestas populares de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1982, p. 562.

⁸⁶⁴ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta*, Coín, Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Protección del Patrimonio Histórico, Inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, 1996, p. 39, (inédito). Este trabajo inédito se encuentra en las instalaciones de la Delegación Territorial de Málaga de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Su material ha sido cedido por los autores para ser consultado y tomar del mismo una valiosa información para este capítulo tras solicitar el consiguiente permiso a la Delegación y a los propios autores. Agradezco a Sonia Ramos Jiménez la solicitud a la Delegación en calidad de Concejala de Cultura del Exmo. Ayuntamiento de Álora. A. D. E., Caja 281, Leg.5, doc.5.

El canónigo Ximénez, en su manuscrito de 1796⁸⁶⁵, especifica con mayor detalle la cuestión, indicando que el día de la Fuensanta, 15 de agosto, se celebraba una fiesta solemne en su ermita a la que acudían vecinos de Coín, Monda, Guaro, Alozaina, Tolox, Casarabonela, Álora, Málaga, Alhaurín, Marbella y Mijas. Los peregrinos concurrían con rosarios y estandartes, precedidos por sus párrocos y llegaban por los caminos de Monda, Tolox, Guaro y Coín hasta el pórtico de la ermita, se reunían en la plazuela formando un bullicio enorme. La Virgen se disponía en sus andas de plata y al alba los sacerdotes celebraban una misa. A las ocho de la mañana se sacaba en procesión a la Fuensanta desde su ermita, y los coineños la portaban en sus hombros para después volverla a meter en su santuario⁸⁶⁶.

En 1776 se acordó que la Virgen fuese llevada en su víspera, el 14 de agosto, en procesión general a Coín. Se le oficiaba una novena y luego era conducida a su ermita⁸⁶⁷.

Fernando de Hermosa especifica en su artículo del Avisador Malagueño de 1873, que las fiestas a la Fuensanta se celebraban entre los días 10 y 15 de Agosto, coincidiendo con la feria de Coín. En tanto que la Feria de Agosto comenzó a celebrarse oficialmente en 1765, por Real Cédula de Carlos III, y vendría a contrarrestar la situación de crisis, respondiendo al incremento económico para que se celebrase perpetuamente desde el 10 al 14 de agosto⁸⁶⁸..

⁸⁶⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...*, pp. 66 y 67.

⁸⁶⁶ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 39. A. D. E., *op. cit.*

⁸⁶⁷ *Idem.* GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez ...op. cit.*, pp. 67 y 68.

⁸⁶⁸ SÁNCHEZ LUQUE, M., "Consideraciones sobre la imagen urbana...", *op. cit.*. AVELLANEDA BERTELLI, A., "La Feria de Agosto de Coín en el 230 aniversario: 1765-1995", *Isla de Arriarán*, 6, Málaga, 1995, pp. 15-26.



173. Imagen de Calle Feria, topónimo procedente por la ubicación de la misma en esta vía. Archivo Temboury,

Hasta 1936, el 14 de agosto, la Fuensanta era recogida en su ermita y llevada a Coín, para sacarla al día siguiente en procesión por las calles del pueblo. Constituía una de las romerías más importantes de la comarca a la que asistían cofradías y hermandades de Ronda, Antequera, Archidona, Alhaurín y Málaga. A la romería acudían los romeros vestidos a la andaluza y se premiaban a las carretas mejor engalanadas, tradición que se ha mantenido hasta nuestros días. Tras la Guerra Civil se suspendió durante años la romería y, cuando el obispado la autorizó de nuevo, se trasladó la celebración a abril.

El itinerario tradicional de la romería partía del pueblo y al llegar a la Cruz de piedra se tomaba un camino de tierra que atravesaba una zona bastante agreste y que conducía a la ermita. Se atravesaba un puente, junto al que se dispone un molino y, finalmente, se accedía a la Fuensanta por la zona conocida como La Trocha, pasando junto a la casa del ermitaño. Desde el compás que precedía la ermita los peregrinos podían contemplar parte del camino recorrido. Los hitos más significativos de este trayecto singular eran:

- El puente de piedra sobre el río Pereila, construido en 1891 siendo presbítero Antonio Ordóñez, según consta en la lápida dispuesta sobre el pretil, y que vino a sustituir a otro anterior.

- El molino que se dispone junto al puente.

- La casa del ermitaño, interesante ejemplo de arquitectura popular, cuya construcción data del siglo XVIII y que servía para alojar al ermitaño y como punto de reunión de los peregrinos.

- La fuente que se disponía en el frontal del muro del compás de la ermita y que, debido a su mal estado, fue sustituida hace aproximadamente más de cincuenta años.

- El monte llegaba hasta el compás, pero en recientes intervenciones se ha ido ganando terreno y allanando este espacio, que se ocupa en la actualidad durante la romería por las casetas de las peñas.

En los años 60 del siglo XX se imprimió un importante cambio en el itinerario, pues resultaba poco seguro que los tractores y coches atravesaran el puente. Desde entonces, se accede a la ermita a través de la carretera que une Coín y Monda.

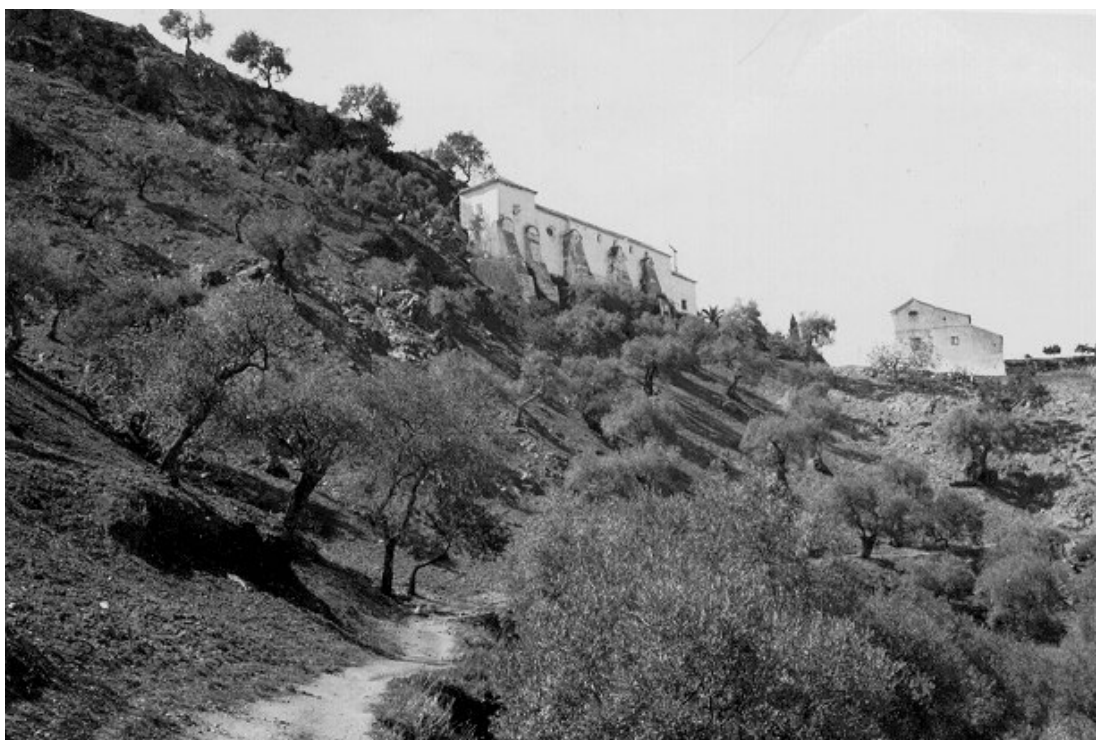
También ha variado la fecha de la romería; el 1 de mayo es trasladada la imagen de la Fuensanta desde la Parroquia de San Juan, donde permanece durante todo el año, hasta su ermita. El primer sábado de junio tiene lugar la romería y al día siguiente, domingo, la Virgen es llevada de nuevo a Coín en la carroza ganadora⁸⁶⁹.

La comitiva se congrega el sábado por la mañana en la Plaza del Ayuntamiento, La Alameda, y desde allí parten hacia la ermita. Un gran número de carrozas engalanadas tiradas por tractores, alguna carreta tirada por bueyes, coches de caballo, caballistas, camiones y otros vehículos de motor acompañados por gran cantidad de romeros a pie que siguen a sus carrozas, hacen el camino. A la salida del pueblo cientos de personas esperan a los márgenes del camino para ver pasar la comitiva. Los romeros van vestidos con batas rocieras, trajes de faralaes y de corto, llevando cañas adornadas con romero. Las peñas, agrupadas por barrios o por grupos de amigos, crean su ambiente en las carretas y durante el camino cantan y departen entre actividades lúdicas. El cortejo pasa junto a la Cruz de Piedra, punto significativo del camino, pues desde aquí parte el carril de tierra, que constituía el camino tradicional a la ermita. Actualmente se continúa por la carretera. El cambio en el trayecto ha determinado nuevas paradas: en un cortijo próximo a un puente, se detiene la comitiva para que los caballos beban agua, mientras los romeros descansan. La comitiva pasa junto a la cueva que conectaba con la gruta en la que apareció la Virgen. En la explanada de la ermita, las peñas dejan sus carretas, carrozas y tractores. Los romeros se dirigen a la ermita para ver a la Virgen y se acercan al camarín para besar el fanal de cristal que protege a la Fuensanta. La afluencia de gente a la ermita no se detiene en toda la noche. El domingo por la mañana tiene lugar la misa de los romeros. Más tarde se hace entrega de premios a las carretas y caballistas mejor engalanados, y la ganadora tiene el privilegio de bajar a la Fuensanta hasta Coín en el camino de vuelta. La comitiva

⁸⁶⁹ Agradezco a Antonio Torres Jiménez, Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuensanta.

se organiza ahora atendiendo al puesto en que han quedado las carretas en el concurso, cerrando el cortejo la que lleva a la Fuensanta. En la Cruz de Piedra los caballistas hacen gala de sus habilidades y, desde este punto en el camino, vuelve a apreciarse a la gente a la puerta de los cortijos y a los márgenes de la carretera, esperando el paso de la comitiva que concluye en la iglesia de San Juan.

La romería de la Fuensanta se caracteriza por su amplia participación, volcándose todo el pueblo de Coín, movido por su devoción a la Patrona. La organización y financiación de la romería corre a cargo de la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento, aunque también juegan un papel importante la Hermandad de la Fuensanta y las Peñas. El 15 de agosto, día de la Fuensanta, la Virgen es procesionada de nuevo por el pueblo, poniendo broche final a la feria, pero en agosto.



174. La Trocha, camino que conduce a la Ermita de la Fuensanta, senda señera en la romería, fiesta datada a principios del XVI

Muy similar resulta en todas las villas estudiadas en el trabajo es la existencia de la Hermandad del Rosario⁸⁷⁰, y en Coín remonta sus orígenes a los inicios de la construcción de Santa María de la Encarnación. A pesar de haberse trasladado la parroquia a San Juan, dicha congregación seguía teniendo en el primitivo templo los faroles, banderolas y cruz. Hacía su procesión, en la noche del día de las Ánimas y los días de fiesta y domingos por la madrugada, congregando, al son de las campanillas de mano y la de la torre, con los rezos que despertaban a los coínos que regresaban a esta iglesia, oían la misa antes de romper el alba y por ese motivo decían la misa del Rosario.

En 1776 se acordó que la Virgen fuese llevada en su víspera, el 14 de agosto, en procesión general a Coín. Desde aquel año iba el Santo Rosario a la ermita, un sacerdote traía la imagen en el pecho y a la entrada del pueblo la colocaban en sus andas, formándose la procesión general de la hermandad con sus cirios y estandartes; se hacía un recorrido por las calles de Coín y por sus iglesias y conventos de la Trinidad, de San Agustín y Beaterio de Santa María, finalizando la procesión en la iglesia mayor de San Juan, donde se celebraba al día siguiente, 15 agosto, una misa solemne. Concluida la novena, se formaba procesión general y la imagen de la Fuensanta se sacaba en andas y, recibida por un sacerdote, era acompañada por el Santo Rosario y devotos que la conducían de nuevo a su ermita y la colocaban en su camarín⁸⁷¹.

En las Actas Capitulares del Archivo del Ayuntamiento de Coín se menciona que la Virgen de la Fuensanta libró al pueblo del terremoto famoso del 1 de Noviembre de 1755, creándose desde entonces un voto perpetuo a la Virgen de la Fuensanta que aún se

⁸⁷⁰ El culto a la Virgen del Rosario era fomentado con gran apogeo en toda la cristiandad desde la emblemática victoria católica en la Batalla de Lepanto. SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 851-866.

⁸⁷¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...*, pp. 67 y 68. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 39. A. D. E., *op. cit.*

sigue manteniendo en la actualidad cada 31 de octubre⁸⁷², como en otras muchas ciudades y pueblos.

Es sobradamente conocido cómo, el 1 de noviembre de 1755 y los días siguientes, se experimentó el más indómito terremoto que padeció España, Portugal y Francia, ocasionando graves estragos en las villas y ciudades de tales países, e incluso pudo sentirse en las urbes costeras un terrible maremoto. Entre tanta desgracia y lamento y entre tantas situaciones dantescas acontecidas con el siniestro, en la Villa de Coín el seísmo sólo causó un leve movimiento de tierra, sin causar ruina, ni muerte, ni en la ermita de la Virgen se manifestó ni el más mínimo atisbo de movimiento, únicamente cambió el color del río Nacimiento.

Por todo ello, se reunieron las autoridades de la Villa el 17 de noviembre de 1755, asintiendo en común acuerdo que habían sido inmejorables y difíciles los favores y piedad compasiva distinguida por Nuestra Señora de la Fuensanta con y para los pobladores de Coín, imagen que desde su ermita vela por todos los de la población. Y, recíprocamente, los coineños le rinden pleitesía implorándole que siga manteniendo igual misericordia, con lo cual acordaron solicitar a las autoridades eclesiásticas de la Villa que la Virgen se trayese en procesión solemne a la Parroquia de San Juan, para dedicarle una novena y demás celebraciones que los devotos desearan ofrecerle.

Al año siguiente, a pocos días del Día de Todos los Santos, primer aniversario de aquel funesto acontecimiento en el que Coín apenas padeció menor daño, al igual que también ocurrió en otra ocasión anterior, se presentía la amenaza de la langosta. Estando esta epidemia en las inmediaciones, no llegó a entrar en ella. En cambio, si alguien salía de los términos de la circunscrita población inmediatamente moría. Y todo ello, según el imaginario colectivo, gracias a la Virgen de la Fuensanta que continuaba derramando misericordia entre los suyos. Y para que siguiera siendo así, como prueba de gratitud a la

⁸⁷² *Ibidem*, pp. 49 y 69. *Ibidem*, p. 40. SÁNCHEZ LUQUE, M., "Consideraciones sobre la imagen urbana...", *op. cit.* MARMOLEJO CANTOS, F., *Coín, humanistas, eruditos y bienes culturales. Corpus documental de los siglos XVI-XIX*, Málaga, 2014, pp.34-36.

Patrona, se acordó llevarla en procesión en la víspera de Todos los Santos a la parroquia de Coín en acción de gracias. Para implorar siempre su gran protección, se determina que perpetuamente se traiga a la Virgen de la Fuensanta en procesión, cuyo coste sería sufragado por el Cabildo de Coín. Posteriormente sería trasladada la imagen a su ermita en procesión.

8.2. La imagen

La Virgen de la Fuensanta es el motivo central de la historia religiosa de Coín y de los pueblos vecinos que han sido y siguen siendo partícipes en la profunda tradición que envuelven a su aparición, milagros, acontecimientos etnográficos y patrimonio material e inmaterial determinando incluso la construcción de bienes inmuebles que marcan hitos de diferente índole, cuyo fin primigenio o fondo de la cuestión es, siempre la imagen.

El Licenciado Bernardo Gallardo, gran investigador coineño del XVII, en su manuscrito fechado en 1680, pasa por ser el primero de una larga lista de personajes en ofrecernos una descripción de la imagen de María Santísima de la Fuensanta:

"...es la Imagen más pequeña que se conoce, pues toda ella con la silla en que está sentada, y la peana, la puede rodear una mano. La materia de que es, no se ha alcanzado hasta ahora, aunque lo ha solicitado la curiosidad muchas veces; y lo que causa admiración, es la perfección grande, y la mucha hermosura que Madre e Hijo tienen en tanta pequeñez. Le tiene desnudo al lado izquierdo, en pie sustentándolo con la mano y respectivamente es pequeñísimo y perfectísimo. En todo, la hermosura de Hijo y Madre causa admiración y mueve a reverencia y ternura a los corazones, y da mil gozos espirituales a quien los mira; y con ser tan antigua la hechura, no ha padecido ningún desgaste, y parece que ahora se acabó de fabricar y darle los colores, así en las carnes, como en las vestiduras".⁸⁷³

Como ya se dijo en el párrafo anterior, es el Licenciado Gallardo el más antiguo cronista que da fe de la existencia y los sucesos que envuelven a la Virgen de la Fuensanta allá por 1680⁸⁷⁴. La historia del hallazgo de la preciosa imagen, según recuerda la tradición, fue después de que los Reyes Católicos conquistaran Coín en 1485, cuando tras los repartimientos fue poblada por cristianos viejos aunque en pueblos colindantes como Monda vivían moriscos o cristianos nuevos que trabajaban en las heredades de los cristianos viejos de Coín, teniendo todos muy buenas relaciones los unos con los otros. El

⁸⁷³ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...*, op. cit., p. 35.

⁸⁷⁴ Ibidem, pp. 36 y 37. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., op. cit., p. 30. A. D. E., op. cit.

relato sobre la “invención” de la talla tiene por protagonista a un pastor morisco de Monda, que se hallaba guardando el ganado en los montes de Pereila en terrenos de un noble de Coín, caballero de las Guardas de los Reyes Católicos, llamado Pedro de Barrionuevo⁸⁷⁵. Se desencadenó una fuerte tormenta y el morisco vino a refugiarse en una cueva de la que manaba el agua limpia de una fuente; cueva abierta en la cara de Levante de un monte cuya cumbre termina en un extenso y fértil llano. Entró en la cueva para refugiarse de la tormenta, allí halló una pequeña imagen en un nicho natural y creyendo que se trataba de una muñeca, la guardó en su zurrón para dársela a su hija. Sin embargo, al llegar a su casa, noto asombrado que no la tenía. Pasados algunos días volvió al mismo lugar con su rebaño, buscó la imagen y la encontró en el mismo sitio por lo que pensó que la habría olvidado la vez anterior. La guardó con sumo cuidado en su zurrón, pero al llegar a su casa comprobó que ésta había desaparecido nuevamente por lo que dedujo que se trataba de un hecho sobrenatural.

"Llegó a su casa, y le dijo a la hijuela: La muñeca que te dije el otro día que había hallado, se me quedó sin suda olvidada, porqué la he vuelto á hallar en la misma parte; pero ahora no se me olvidó, porque la metí con todo cuidado en el zurrón, y porque no se maltratase, lo he traído en la mano siempre. Vesla aquí..Abriolo para darsela; pero fué en vano, porque no estaba en él. Admirado y confuso del suceso, se persuadió que aquello era cosa sobre natural, y como de poco ó ninguna fé, atribuyó á hechiceria ó encantamiento lo que era milagro y prodigio sobrado por la mano de Dios, que por este camino quiso manifestar esta Imagen de su Madre Santísima"⁸⁷⁶

Por tercera vez se dirigió a Pereila, acompañado por vecinos reconociendo uno de ellos que se trataba de una imagen de la Virgen con el Niño. El suceso llegó a oídos del cura de Monda que se dirigió a la cueva y comprobó que, ciertamente, era la Virgen, por lo

⁸⁷⁵ MORENO MALDONADO, J., "Noticias sobre la imagen de Ntra. Sra. de la Fuensanta", en *Novena a la Asunción de la Santísima Virgen, bajo el título de Nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de Coín*, Málaga, Tip. de J. Trascastro, 1903, p.IX.

⁸⁷⁶ HERMOSA y SANTIAGO de, F., "Verdadera reseña histórica de la aparición de Ntra. Sra. de la Fuensanta, patrona de Coín", en *Apuntes para escribir una Historia de la Villa de Coín*, Coín, 1873, p. 131, (inédito). Agradezco a Francisco Marmolejo Cantos cedermé el manuscrito inédito de Fernando de Hermosa y Santiago para transcribir ciertos fragmentos de esta obra en el presente trabajo. Muy pronto la transcripción íntegra de este manuscrito en el apartado dedicado a la Virgen de la Fuensanta, verá la luz en un trabajo que Francisco Marmolejo prepara con la Hermandad de la Virgen de la Fuensanta.

que avisó al vicario de Coín, al haber sido encontrada en su jurisdicción, y la gruta comenzó a ser frecuentada por los fieles⁸⁷⁷.

Al correr la noticia, de lo acaecido en los montes de Pereila, en Monda y Coín, después de generosas disputas y pleitos sobre el pueblo que más derechos podía alegar la posesión de la imagen, quedó la propiedad en la Villa de Coín, no sólo por ser jurisdicción de la cueva sino porque así parece que también lo quiso significar la misma Virgen, poniendo obstáculos al traslado de su efigie a la Villa de Monda⁸⁷⁸ y también porque la Virgen manifestó su deseo de permanecer en la cueva de Pereila. Monda había alegado que el pastor que la había hallado era natural de esa villa por lo que le correspondía darle culto, pero al intentar trasladar la imagen en una carreta de bueyes, los animales se resistieron a entrar en el término de Monda, volviendo a la gruta de Pereila⁸⁷⁹.

Existen otras versiones sobre el hallazgo que modifican algunos detalles de esta historia, a las cuales hace también referencia Fernando de Hermosa en su artículo de 1873 ya que Pedro Pablo Dardo Colodro en *Vida y Virtudes de la Venerable Madre Francisca de Solís* del año 1705 relata que del zurrón del pastor salió una azucena. El Maestro Fray Fernando Domínguez, Trinitario Descalzo, en *Noticia de la conquista, antigüedades y demás cosas notables de la villa de Coín*, en 1773, difiere de Gallardo al afirmar que el pastor entró en la cueva para beber de la fuente⁸⁸⁰. Ximénez de Guzmán en su manuscrito de Historia de Coín de 1796 también refiere la aparición de la azucena en el zurrón⁸⁸¹.

Según la tradición, de la cueva brotaba una fuente de agua milagrosa que curaba las enfermedades de los fieles y que dio nombre a la Virgen y a su ermita denominada de la

⁸⁷⁷ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 30. A. D. E., *op. cit.*, GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, pp. 36 y 37.

⁸⁷⁸ MORENO MALDONADO, J., *op. cit.*, p. X.

⁸⁷⁹ Archivo Temboury, recorte de prensa de Vázquez Otero que lleva por título "Tradiciones malagueñas. La de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Coín".

⁸⁸⁰ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 44.

⁸⁸¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 61.

“Fuente Santa” o Fuensanta⁸⁸². De hecho, es habitual que las ermitas estén asociadas a fuentes o pozos, a cuyas aguas se atribuyen poderes curativos⁸⁸³.



175. Virgen de la Fuensanta, Patrona de Coín, finales de siglo XV. Archivo Fundación García Aguera

⁸⁸² GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 30.

⁸⁸³ RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Las fiestas de Andalucía. Una aproximación desde la Antropología cultura*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985, p. 93.

Acerca del año de este hallazgo no se puede dar certeza, sino que debió de ser a finales del XV o muy a principios del XVI⁸⁸⁴. En cambio Ximénez de Guzmán en su manuscrito proporciona una fecha, la de 1492, año que se hizo el repartimiento de los bienes musulmanes que poblaban Coín, y los moriscos permanecidos en los contornos, y concretamente éste de Monda, para no sufrir el subsidio de la servidumbre, se dedicaban a pastorear ganado en el campo⁸⁸⁵. Al momento que se comprobó el modo prodigioso del hallazgo, con las declaraciones del morisco, se edificó un altar en la cueva, adecentándola de maleza y convirtiéndose en una humilde ermita que se transformó más tarde en una espaciosa iglesia, que poco a poco se fue aderezando y ampliando con zaguán, amplia nave con altares, capilla mayor y camarín desmesuradamente ornamentado con exquisitas yeserías y, en el exterior, compás de acogida de peregrinos y casa del ermitaño.

La imagen de la Virgen de Nuestra Señora de la Fuensanta es pequeña y apacible, de únicamente 11 cm de altura, presumiblemente en opinión de Antonio Montero Rodríguez puede que sea la imagen más pequeña en la veneración popular religiosa de España⁸⁸⁶. Su cara es hermosa, posee un gesto suave y facciones lineales muy bien definidas, frente despejada, cejas arqueadas, pequeños ojos ligeramente achinados, mirada fija, nariz allanada, mejillas rosadas y boca delicada y roja. Su mirada es serena y firme, y el Niño consigue unos rasgos muy parecidos a la madre. Ambos presentan hieratismo en las figuras y expresiones. La túnica en la imagen de Coín es de tono rosado, anudada a la cintura se sujeta con un ceñidor dorado. La Virgen se muestra sentada en un primoroso sillón dorado de reina celestial. La toca blanca de La Virgen de la Fuensanta cubre su cabeza, al igual que lo hace la corona, y ligeramente cae sobre la espalda. El manto es azul, le cubre toda la espalda plana de la obra, de borde dorado y cubierto por estrellas también doradas, asimismo, da una amplia vuelta hacia la izquierda para rodearla y cubrirle hasta las rodillas⁸⁸⁷, y en la parte inferior asomarle unos tiernos pies. En su mano derecha sostiene una granada entreabierta

⁸⁸⁴ MORENO MALDONADO, J., *op. cit.*, p. X.

⁸⁸⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 72.

⁸⁸⁶ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín... op. cit.*, p. 39. Otros autores le dan 92 milímetros ó 4 pulgadas

⁸⁸⁷ En los ropajes de la Virgen se le reparten piedras preciosas: rubíes, esmeraldas y perlas,... Agradezco a Francisco Marmolejo.

agarrada con los dedos. Se ha pretendido que la granada⁸⁸⁸ simbolice el empeño nacional en la lucha contra el musulmán, por constituir un atributo frecuente en las representaciones marianas de finales del siglo XV. Con un sentido de protección este fruto también puede orientar por la fecha de realización de la pieza en sus tiempos inmediatos a la conquista de Granada, fundamentándose en la frase de Fernando el Católico de que iría "a la fortaleza y desgranaría uno por uno los granos de la granada"⁸⁸⁹.

En cuanto a esto último, y según Manuel Trens, la granada en manos de la Virgen puede justificarse generalmente por circunstancias locales como las ya mencionadas en el caso particular de Coín con sus propios matices. Si bien, la granada entreabierta se ha querido ver como un emblema de la caridad, que en la Encarnación de Jesús adquirió su máximo exponente. No en balde, es antiquísima la acepción simbólica que hace de la granada símbolo de fecundidad, muy conforme con el grupo de Madre e Hijo. También es símbolo de la esperanza cristiana; este fruto merece ser llevado por la que es un ideal y figura de fecundidad y esperanza⁸⁹⁰.

El Niño Jesús, de pocos meses de edad, lo coge la madre con el brazo izquierdo y éste apoya sus piernecitas firmes sobre el muslo izquierdo de María. Con una tierna inocencia, todo desnudo, es cubierta su espalda y brazo izquierdo con el manto de la Virgen que finaliza casi en la muñeca del infante, y ambos funden sus manos. Con gesto cariñoso, mientras mantiene su mirada firme al frente y su cabecita aparece coronada, expresa el enternecedor ademán de extender a la madre la mano derecha sobre el pecho. Al parecer, el gesto aludido y tan repetido en muy diferentes advocaciones, simboliza el

⁸⁸⁸ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 21. A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6. Artículo publicado en El Popular el año 193? por Juan L. Morales que lleva por título "Verdadera reseña histórica de la aparición de Ntra. Sra. de la Fuensanta, patrona de la ciudad de Coín". Recorte de prensa del Archivo Temboury publicado en El Cronista en 1933 y escrito por Juan L. Morales y lleva igual título que el último. Aclarar que ambos archivos discrepan acerca del periódico donde se publicó el artículo de J. L. Morales, y por otra parte, al parecer J. L. Morales copió tal cual lo que se publicó en *El Avisador Malagueño* en 1873 sin hacer referencia ninguna a tal publicación.

⁸⁸⁹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín... op. cit.*, p. 39.

⁸⁹⁰ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, p. 564.

acto humano y más maternal de alimentar a un hijo como función fisiológica en sí misma⁸⁹¹.

A continuación ofrecemos la descripción que Fernando de Hermosa y Santiago incluye en su manuscrito:

"Es de pequeña estatura, dice, del tamaño y grandor de una muñeca, sentada en un silloncito, postura que hace mas visible sus pequeñez, y la grandeza y señorío de su magestad: con su Smo. Hijo abrazado en su mano izquierda, en pie sobre su muslo, desnudito, con su coronita, y todas sus faccioniones perfectisimas, del tamaño de una abeja; y en la derecha tiene esta Señora una granadita entreabierta, asida con sus dedos: su ropage, una tunica rosada, manto azul con estrellas, tocas blancas, rostro perfecto y apacible, corona sobre su cabeza y toda un hechiso y peregrina belleza, que embelesa y encanta su prodigiosa hermosura, orden orgánico en un cuerpecito tan reducido y pequeño...todo es esacto: y solo puede añadir; que la altura de es Ymagencita es, poco mas ó menos, de unos 92 milímetros, ó sean cuatro pulgadas..."⁸⁹²

"...El niño está colocado de manera que su mano derecha la apoya en el pecho de su madre y la izquierda la sujeta la Señora con su mano derecha. Por eso decia el Sr. Cañedo, Obispo de Málaga contemplando la Sagrada Ymagen: que simbolizando la mano izquierda de Jesus su justicia, la tenia sujeta la madre, y que significando la derecha su misericordia, la tenia depositada á merced de María, Madre nuestra; espresandose por la granada la proteccion especial que dispensa á este Reyno de Granada donde está enclavada la Villa de Coin."⁸⁹³

La advocación de la Fuensanta es totalmente clara y apropiada conforme las circunstancias. La imagen apareció en la cueva de la que mana una fuente de agua pura y limpia, de ahí el título de Fuente Santa. Sin embargo, en un grabado de 1716⁸⁹⁴, se lee y da noticias de la advocación acogida desde un primer momento como *Nuestra Señora de la Consolación*. En este punto cabe recordar que, la Virgen de Consolación es una representación mariana totalmente ligada a la Orden Religiosa de San Agustín, siendo uno

⁸⁹¹ *Ibidem*, p. 608.

⁸⁹² HERMOSA y SANTIAGO de, F., op. cit., p. 137, (inédito). Agradezco a Francisco Marmolejo...

⁸⁹³ *Idem*.

⁸⁹⁴ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín... op. cit.*, p. 39.

de los rasgos identificativos de su iconografía aparecer sentada y poseer una correa, cinturón o ceñidor. Todas estas características las reúne la Virgen en cuestión. La clave del icono gótico de la Fuensanta acerca de esta conjetura se manifiesta en la presencia del ceñidor que se muestra sujetando la túnica rosada; la razón de ser de este objeto y del amor-devoción que los agustinos procesan a la Virgen de Consolación proviene de un relato legendario⁸⁹⁵:



176. Virgen de la Fuensanta en su altar de la Parroquia de San Juan. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

"...mientras Santa Mónica se encontraba afligida por la muerte de su esposo Patricio, también por los extravíos de su hijo Agustín, habría encontrado alivio y consuelo en la Madre de Dios. Mientras Santa Mónica rogaba a María que la asistiera en sus tribulaciones y le mostraba de qué forma había de vestirse en su viudez, la Virgen se le habría parecido vestida de color negro y ciñendo su cintura

⁸⁹⁵ CORREA FERNÁNDEZ, S. A., "Advocaciones marianas en la Orden de Agustinos/as Recoletos/as", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 641-660.

con una correa de cuero del mismo color. Durante esta aparición la Virgen le habría dicho a la afligida madre: 'Hija que ésta sea la forma de tu vestimenta', y quitándose la correa se la habría entregado a la santa diciéndole: 'Toma, éste es un agradable signo de mi amor; que este ceñidor, consagrado por este seno, que ha contenido a Dios, desde ahora en adelante rodee tu cintura, sin que lo abandones jamás'".

Esta es una bellísima leyenda justificativa del consuelo que la Virgen otorgó a Santa Mónica en su aflicción por la muerte de su esposo Patricio y el camino errado de su hijo Agustín. Se cuenta que estando Mónica, mujer de lágrimas, en plena aflicción por la reciente viudedad y soledad en la que su hijo le dejaba, se apareció la Virgen María, quien la consoló exhortándole a vestirse de negro y ceñirse con una correa o cintura del mismo color. Después de su conversión, muerta Santa Mónica, Agustín se vistió de igual modo y legó correa y hábito negro a sus discípulos en la vida religiosa⁸⁹⁶.

Dicha advocación es el resultado de la fusión de dos advocaciones distintas, la de la Virgen de la Consolación y la de la Virgen de la Correa. Y esta última a su vez, está ligada a la veneración de una reliquia de la Virgen María, es decir, su ceñidor. Existe un devocionario del cofrade de la correa de la Virgen de Consolación de San Agustín y Santa Mónica llamado, *La Fuente del Consuelo*. Resulta coincidente la fusión de Fuente y Consuelo, el primero por la advocación que más se conoce a la imagen de Coín y el segundo por el primigenio, además en la obra da muestra de aspectos similares a los que la Virgen de la Fuensanta demuestra y ha demostrado a los habitantes de la zona desde su veneración; la Virgen deposita amor y confianza en el pueblo fiel, desplegando patrocinio sobre ellos con innumerables favores y dones impresionantes⁸⁹⁷.

En cuanto al material de su hechura no se conoce con exactitud, siendo probablemente alabastro⁸⁹⁸. La falta de certeza total sobre el material se debe a que la imagen nunca ha sido analizada en profundidad, algo motivado en parte por la tradición

⁸⁹⁶ BENÍTEZ SÁNCHEZ, FR. J. M., "Advocaciones marianas en la Orden de San Agustín", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 595-620.

⁸⁹⁷ CORREA FERNÁNDEZ, S. A., *op. cit.*

⁸⁹⁸ Archivo Temboury, Notas mecanografiadas. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 21.

que asegura que las veces que alguien ha intentado levantar la pintura para comprobar de qué material se trataba, quedaba ciego⁸⁹⁹.

En alguna ocasión se ha afirmado que se trata de una imagen de madera⁹⁰⁰, sin embargo, no debemos dejar pasar por alto otras opiniones históricas como la que, justificadamente se adjetiva de descabellada, defendida por el Magistrado Pedro Dardo y Colodro, que asegura "que hay mucha probabilidad ser fabricada, compuesta y formada esta imagencita de asta de tierra de mártires, por el evangelista San Lucas"⁹⁰¹. Otras opiniones como la de Francisco de Asís Jiménez López, dicen que la imagen no está tallada sino vaciada en molde y modelada de pasta de alabastro⁹⁰².

Ambas imágenes tienen una pequeña corona sobre sus cabezas, realizada en el mismo material que el resto de la escultura, y ésta se cubre por otra corona de mayor tamaño de oro y perlas cuya realización data de 1619, junto con la media luna de plata y diamantes rematada por dos estrellas, situada a los pies de Fuensanta⁹⁰³. Y algo inapreciable "al cuello con hilo de oro una crucesita de esmeraldas que cae al pecho"⁹⁰⁴. Los diamantes también se reparten por el sillón, manto y ceñidor de la cintura, al efecto que hacen lo propio en el pedestal que sirve de asiento a la imagen, en realidad una peana ovalada de plata sobredorada orlada de perlas y esmeraldas. Al tiempo, el pedestal se inscribe en una base de plata que simula un ramo de azucenas sobre la que se adapta un fanal de cristal con forma de ojiva que encierra a la imagen⁹⁰⁵. Además de referencia emblemática a la pureza de la protagonista, las azucenas recuerdan, según la tradición, la azucena que vio el pastor la tercera vez que abrió el zurrón en busca de la Virgen⁹⁰⁶.

⁸⁹⁹ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

⁹⁰⁰ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...*, *op. cit.*, p. 39. GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...*, p. 60.

⁹⁰² GARCÍA AGUERA, J., *ibidem.*, p. 39. A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

⁹⁰³ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁰⁴ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín...*, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 62. A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

⁹⁰⁶ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín...*, *op. cit.*, p. 62.



177. Virgen arzonera de la Fuensanta en sus andas de plata de 1680⁹⁰⁷. La inscripción dice: "*Monstrate esse Matrem tu gloria tu laetitia Jerusalem Israel*" ("Muéstrate Madre, tú que eres orgullo de Jerusalén, alegría de Israel"). Archivo Temboury.

La estructura descansa sobre un basamento prismático con esquinas achaflanadas y salientes, ornamentado todo ello con cartelas de hojarasca. Una suerte de balaustrada completa el efecto arquitectónico del basamento, aportándole la solidez necesaria para ubicar la fantasía decorativa que sujeta el fanal a base de sinuosos ingletes y ces, sobre los que apean ángeles y guirnalda hasta llegar al gollete que sirve de asiento al fanal. Como

⁹⁰⁷ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas... op. cit.* p. 53.

tal, éste último aparece como un autentico cuerpo alto desmontable, a modo de osculatorio, circundado por una ráfaga de cerco nebuloso y rayos planos rematados en estrellas que, en palabras de Temboury, viene a ser como “un trono rico y movido como un ostensorio, en el que proclaman alegres querubines la excelsitud de María”⁹⁰⁸.

La procedencia de la Virgen de la Fuensanta no está aclarada aunque parece probable que se trate de una pequeña imagen arzonera caída fortuitamente de la silla de montar de algún cristiano en la conquista. También se baraja la posibilidad de que la imagen de la Virgen fuese escondida en la gruta por un caballero cristiano en el cerco de Coín e incluso otros posibilitan que hubiese sido traída a la zona incluso antes de la entrada de los musulmanes en Coín.

Sin lugar a dudas, queda claro que la Virgen de la Fuensanta se trata de una representación mariana que responde al esquema de una virgen arzonera, imagen que iba colocadas en el arzón, en la parte delantera de la silla de montar del jinete que, en este caso, sería un personaje cristiano de alto rango. A este esquema de arzonera responden interesantes piezas escultóricas como la *Virgen de las Navas* de Tolosa del Monasterio de Santa María de Huerta, e, incluso, la *Virgen de la Antigua*, patrona de Almuñécar, cuya presencia en la localidad granadina cabe situar asimismo en torno a la conquista de esta villa en 1489. En este último caso, el simulacro original, de reducidas dimensiones, fue revestido en el siglo XVII de una “armadura” de planta con cabujones de pedrería, similar a la de la *Virgen del Rosario* del Convento de Santo Domingo de Granada.

⁹⁰⁸ TEMBOURY ÁLVAREZ, J. *La Orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*. Málaga, Ayuntamiento, 1948, p. 330.



178. Virgen arzonera de Nuestra Señora de la Antigua, Patrona de Almuñecar

La fecha, podría situarse en los años finales del siglo XV correspondiendo a un estilo gótico tardío, y se remontaría a tiempos de la conquista de Coín en 1485, pudiendo pertenecer, como decimos, a la montura de un caballero cristiano al que, según la tradición, le protegería en la lucha; la Virgen debió perderse fortuitamente o bien fue donada a Coín por el soldado⁹⁰⁹.

Desde su milagrosa aparición, los coineños y pueblos vecinos mostraron harto afecto por la imagen. Por ello, recíprocamente y según creencia popular, Nuestra Señora de la Fuensanta también lo fue manifestando a lo largo de los años, en ocasiones en las que se han desencadenado sequías, terremotos, en años de malas cosechas, en los días en los que asediaba la peste y devastaba a pueblos enteros, o bien otras graves penurias. En antropología religiosa local, el pueblo de Coín ha depositado la confianza en la Virgen y ella les ha respondido siempre con un rápido auxilio.

⁹⁰⁹ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 21. Archivo Temboury, Notas mecanografiadas.



179. Otra Virgen arzonera de las Navas

El primero de los “milagros” puede decirse que ocurrió cuando Monda y Coín se disputaban su derecho de poseerla en su respectiva población. La Virgen quedó en Coín porque ella misma así lo “manifestó” puesto que a los bueyes les era imposible dirigirse al camino de Monda y quedarse en la cueva donde se encontró en los montes de Pereila en el término de Coín.



180. Virgen de la Fuensanta llegando a su ermita por La Trocha y al fondo la ermita. Archivo GDR Valle del Guadalhorce

Suele ser frecuente que la imagen sagrada muestre su predilección por quedarse en una localidad, evidenciando de este modo su deseo de protegerla. Si la voluntad de los hombres trataba de torcer la voluntad divina ésta hacía prevalecer la suya.⁹¹⁰

Algún tiempo después una gran sequía motivó que la Fuensanta fuese llevada otra vez a Coín para rogarle que lloviese; se le hizo una novena y en seguida comenzó a diluviar por lo que el pueblo decidió celebrarlo y demoró el traslado de la Virgen a Pereila; de nuevo la imagen desapareció de Coín y fue encontrada en su gruta, lo que puso de manifiesto que era en aquel lugar donde deseaba permanecer. Estos sucesos determinaron que se levantase allí su ermita⁹¹¹.

⁹¹⁰ RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Las fiestas...* op. cit., p. 91.

⁹¹¹ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., op. cit., p. 32. A. D. E., Caja 281, Leg.

En una ocasión, los sacerdotes de Coín decidieron trasladar a la Virgen a la iglesia parroquial de Santa María, argumentando que la cueva era un lugar poco decoroso, y que sería conveniente darle culto en un lugar más decente y seguro. La Virgen fue conducida al pueblo en procesión y dispuesta en el tabernáculo del altar mayor, pero a la mañana siguiente al abrir la iglesia se percataron que la Fuensanta había desaparecido, siendo hallada nuevamente en su cueva⁹¹².

En una grave sequía que acuciaba Coín y pueblos colindantes en 1592⁹¹³, los coineños decidieron sacar la imagen en procesión, rogándole que lloviera pues, de lo contrario la desolación se precipitaría sobre estos contornos. Y así fue, llovió en abundancia en toda la comarca y los mondeños quisieron dar gracias a la imagen, llevándola a Monda para dar gracias rendirle oraciones de gratitud. Salieron en procesión desde Coín y al llegar al punto en el que el camino de la Fuensanta se aparta para ir a Monda, la procesión se vio, por misterio divino, detenida y fuerzas superiores la obligaban a volver. Ante tales hechos los mondeños entendieron esta acción celestial y retornaron con la imagen a la ermita. La Villa de Monda quiso perpetuar el hecho para lo cual se erigió una Cruz⁹¹⁴.

En las actas de la hermandad de la Virgen y las de la hermandad de la Caridad, atestiguan el modo maravilloso de cómo el pueblo de Coín fue en ocasiones muy críticas amparado por la Virgen. Entre los grandes favores recibidos en Coín por intercesión de la Fuensanta se reflejan en las crónicas la protección sobre la villa en la peste de los años 1678, 1679 y 1680 así como los auxilios prestados por la Virgen al campo en épocas de sequías que anunciaban hambre y miseria⁹¹⁵.

5, doc. 5. A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

⁹¹² GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 37. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 32. MORENO MALDONADO, J., *op. cit.*, pp. X y XI.

⁹¹³ *Ibidem*, p. 29.

⁹¹⁴ Archivo Temboury, recorte de prensa escrito por Vázquez Otero que lleva por título "Tradiciones malagueñas. La de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Coín".

⁹¹⁵ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, pp. 38-39.

8.3. El inmueble: Ermita de la Fuensanta⁹¹⁶

La ermita de la Fuensanta se encuentra ubicada en los montes de Pereila, próximo a las poblaciones de Monda y Guaro, junto a la cueva en la que según la tradición fue hallada la imagen de la Virgen. Recapitulando sobre esta cuestión, este suceso tuvo lugar tras la conquista de Coín en 1485 y con posterioridad a 1492, fecha de los Repartimientos de la Villa⁹¹⁷.

La primera ermita que tuvo la Virgen de la Fuensanta fue la misma cueva en que apareció, habitación de unos 6 metros de largo y algo menos de ancho, en la que se levantó un altar, albergando en un nicho a la imagen sagrada. En este mismo lugar los sacerdotes de Coín y pueblos vecinos empezaron a celebrar la misa y, desde entonces, esta significativa y simbólica caverna fue consolidando como lugar de peregrinaciones y romerías de los fieles, donde la Virgen de la Fuensanta permaneció muchos años.

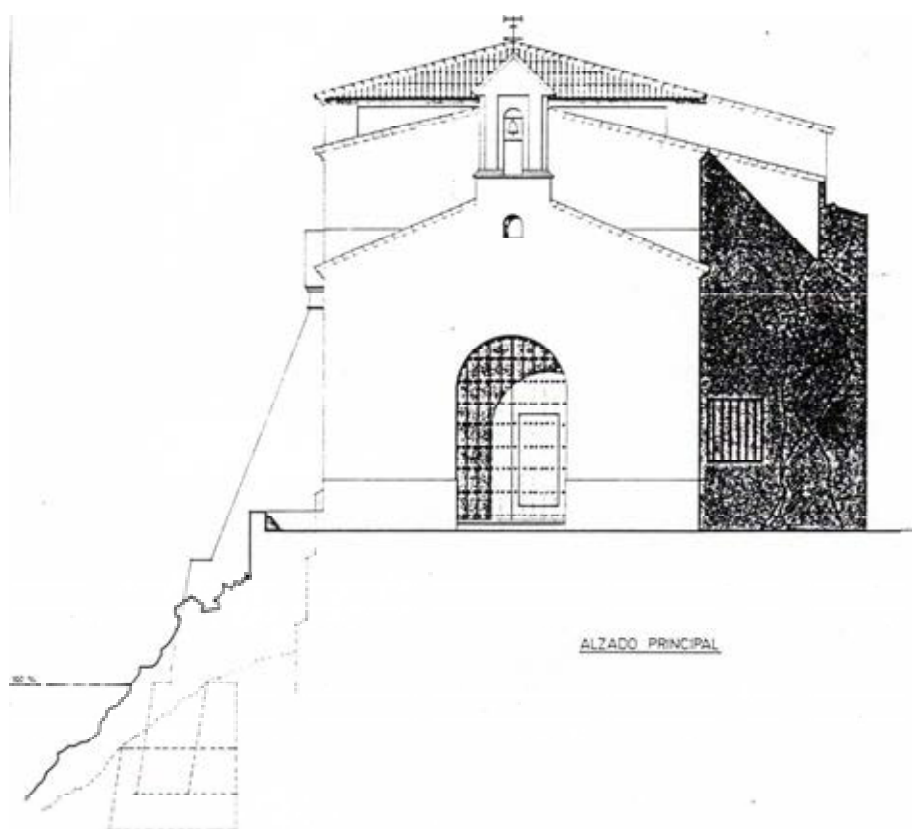
La ermita de la Fuensanta constituye uno de los edificios más representativos de Coín, no sólo por su interés histórico-artístico sino por su marcado valor etnológico. Según vinimos diciendo, su origen se remonta a fines del siglo XV, fecha en que fue descubierta la imagen arzonera de la Virgen en una cueva en el Partido de Pereila. Ya hemos apuntado cómo el marcado carácter “sobrenatural” de la imagen de la Fuensanta consiguió que comenzara a ser venerada en la misma covacha en la que fue hallada. Después, se convirtió en una pequeña ermita que, en la segunda mitad del siglo XVII, se amplió, integrando el primitivo santuario en la zona de la cabecera. Sin embargo fue la reforma dieciochesca la que determinó la estética y dimensiones del conjunto de la Fuensanta, al añadir un atrio a los pies y un camarín barroco en la cabecera, desmesuradamente decorado. A fines del

⁹¹⁶ Este epígrafe sigue en gran parte el patrón proporcionado por el trabajo inédito de Enrique García-Pascual y Victoria Llamas Ros, por lo cual se lo debemos agradecer. Igualmente para este apartado del capítulo también hemos contado con el testimonio verbal aportada por Francisco Marmolejo Cantos, investigador de Coín. También nuestro agradecimiento a Antonio Torres Jiménez, Hermano Mayor de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Fuensanta por poner a nuestra disposición toda la ayuda posible.

⁹¹⁷ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín...op. cit.*, p. 86. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 30.

XIX, se alteró nuevamente la imagen del templo al suprimirse el retablo barroco que precedía al camarín y disponerse capillas-hornacinas en la nave.

La Ermita de la Fuensanta se encuentra a 4 km de Coín por la Carretera C-337. Su situación en alto, permite que desde ella se domine todo el contorno que le rodea, y en particular el paso del río Pereilas. Este discurre bajo la Ermita con la capacidad de hacer mover los molinos situados en sus riberas siendo atravesado por un Puente de Piedra. Parece tener una ubicación elegida a propósito y no por el casual hallazgo de la imagen.



181. Alzado principal de la ermita. Dibujo de Manuel Rojo, 1996

Junto a la ermita se encuentra la casa del ermitaño construida en el siglo XVII y reedificada en el XVIII. Constituye un interesante ejemplo de arquitectura popular a lo que une un marcado interés etnológico por haber sido, hasta hace relativamente poco tiempo, lugar de reunión de los romeros.

Otro hito destacado del entorno es la Cruz de Piedra en el camino de La Trocha. Elementos significativos del camino son el puente decimonónico sobre el Arroyo Pereila, así como el propio arroyo y sus riberas y un molino próximo, visibles desde el compás que precede la ermita.

Próximo al templo se localiza el poblado Calcolítico denominado “Llano de la Virgen”, declarado Bien de Interés Cultural en 1996, lo que acentúa el interés de este paraje. Este yacimiento se vincula a la corriente de agua del Río Pereilas, afluente del río Grande, formando un estrecho valle de lomas que resultan altamente productivas. Dicho valle es subsidiario del Guadalhorce⁹¹⁸.

La ermita de la Fuensanta con sus bienes muebles así como el entorno circundante, la cueva, la casa del ermitaño, parte del camino tradicional con el puente sobre el río Pereila y el molino próximo, constituyen un patrimonio relevante en la provincia de Málaga, que fue Declarado Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía en 2012.

La primera finca que poseyó la Fuensanta era un pequeño terreno próximo a su ermita, lindante con la casa del ermitaño, que se denominó “Huerta de la Virgen”. Francisco de Priego tomó a censo esta huerta hacia 1520 de Pedro del Castillo, vecino de Málaga. La fecha exacta de la erección de la ermita de la Fuensanta es desconocida por

⁹¹⁸ RUIZ, J. F., FERRER PALMA, J. E., y MARQUÉS MELERO, I., (1989). "El Llano de la Virgen, Coín (Málaga). Consideraciones generales y secuencia estratigráfica del corte I. Las estructuras documentadas". *Mainake 11*, Málaga, Diputación, 1989, pp. 81-92.

todos, sin embargo parece que ya existía en 1526⁹¹⁹, fecha en la que el dominico y vicario de la ermita, Fray Francisco de Priego tuvo pleito con los beneficiados de la Villa de Coín en razón de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta. Los vicarios de la ermita eran inicialmente religiosos del convento de Santo Domingo; según la tradición el terreno era de los dominicos del Real Convento de San Carlos, Santo Domingo de Málaga. De ahí su condición de religioso de tal orden ya quedó referido el nombre del primer vicario dominico de la ermita⁹²⁰.

Edificada la primitiva ermita, ésta contribuyó en 1529 junto con las demás iglesias, hermandades y cofradías de la Vicaría de Coín a socorrer al Emperador Carlos V en los subsidios que pidió a las iglesias del Reino de Granada⁹²¹.

A principios del XVII se plantearon importantes obras que no eran otras que la ampliación de la ermita en el sentido tal y como se conoce hoy día, pues consta que en el Cabildo celebrado por la Hermandad de la Fuensanta el 19 de Agosto de 1613 ó 1614⁹²² se acordó sacar a subasta la obra de cubrición de la nueva ermita⁹²³.

El abastecimiento del pequeño templo de la Fuensanta se hacía a base de donativos de los cofrades y devotos, recaudado en una urna de pedida o capilla votiva, adornada con la imagen en barro de la Virgen, portada por los ermitaños. Con este dinero se sufragaban los gastos originados de las fiestas, procesiones, reparaciones de la ermita y casa del ermitaño, cera, vino, hostias.... Los beneficiados de la Villa nombraban a un mayordomo para gestionar esos fondos hasta que, a principios del XVII, se constituyó la Hermandad, haciéndose este cargo de tales aspectos. En agosto de 1615 el Obispo de Málaga, Luis Fernández de Córdoba, había dado licencia a dicha Hermandad para pedir limosna por

⁹¹⁹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 40.

⁹²⁰ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

⁹²¹ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 33.

⁹²² Fernando de Hermosa y Santiago proporciona ambas fechas en sus publicaciones de *El Avisador Malagueño*.

⁹²³ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

toda la diócesis para hacer frente a los gastos de las obras de la ermita. Ese mismo año, la Hermandad de la Fuensanta hizo nuevas Constituciones⁹²⁴.

La ermita de la Fuensanta presenta una planta rectangular muy alargada, compuesta de zaguán a los pies, una única nave y, en la cabecera, presbiterio elevado de planta cuadrada y camarín abierto octogonal.

El sencillo zaguán rectangular da entrada a la ermita desde el exterior, y se separa de la nave mediante un arco de medio punto cerrado por una reja de hierro. Se cubre con techo plano y en los muros laterales se abren ventanas que iluminan el espacio. Un sencillo zócalo de mármol, dispuesto recientemente, recorre las paredes a media altura. El zaguán rectangular que precedía la iglesia fue reformado el 23 de junio de 1746 y antes del mismo día de 1748, pero las obras no debieron ser de gran envergadura, pues algunos años más tarde, entre 1753 y 1757, el atrio se encontraba en estado ruinoso, por lo que se demolió y se sacó nuevamente de cimientos corriendo las obras a cargo de los maestros de albañilería Marcos Guillén y Andrés Vázquez⁹²⁵.

En noviembre de 1729 Antonio Ramos, maestro mayor de la Catedral de Málaga, y Francisco Correa, albañil y artesano carpintero, hicieron un reconocimiento⁹²⁶ a la obra de la ermita y consideraron necesario derribar la bóveda y armadura de la iglesia por el estado ruinoso en el que se encontraban. En 1737 echaron abajo la bóveda y el tejado de la ermita, haciéndose de nuevo lo que supuso un costo de 9.581 reales⁹²⁷.

⁹²⁴ *Idem.*

⁹²⁵ *Idem.*

⁹²⁶ Archivo Temboury, Documentos manuscritos. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 35.

⁹²⁷ *Idem.*

En 1782 se reparó la armadura de la ermita y al año siguiente se hicieron obras de importancia en la Fuensanta y en 1804 los maestros Pedro Rubi y Juan de Huertas cobraron 5.000 reales por la obra de las bóvedas⁹²⁸.



182. Sacristía de la ermita con la gruta donde comenzó a venerarse a imagen de la Fuensanta, allá a finales del siglo XV, tras su milagrosa aparición

La única nave, de proporciones muy alargadas⁹²⁹, es el órgano arquitectónico que sirve de camino hacia el presbiterio y el camarín. La nave está cubierta con bóveda de cañón muy rebajada, reforzada por siete arcos fajones, que la dividen en tramos rectangulares, compartimentación que se continúa en el alzado a base de pilastras grises

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹²⁹ Agradezco a Francisco Marmolejo.

que recorren los muros laterales y cuyas basas descansan sobre el zócalo de mármol que recorre todo el perímetro de la iglesia. Sobre los capiteles de dichas pilastras se dispone un austero entablamento, con múltiples molduras y con cornisa denticulada; el entablamento moldurado, a medida que incrementa en altura, se va expresando en dirección al interior de la nave creando una especie de voladizo. Sobre el entablamento continúan los muros de los que parte la bóveda, traspassados por ventanas cuadrangulares. La nave presenta dos capillas hornacinas a cada lado, haciendo coincidir con el modelo diseñado en las que se presentan una frente a la otra. Las hornacinas más próximas al zaguán, dispuestas en el tercer tramo de la nave, contienen un basamento que arranca del zócalo y se enmarca con pequeñas pilastras cajeadas decoradas con yaserías vegetales; en el centro del basamento la ornamentación se limita a una flor encerrada por una moldura romboidal. La hornacina está flanqueada por dos pilastras jónicas, de fuste estriado y con sencillos motivos vegetales en las enjutas. Sobre las pilastras descansa el entablamento, que tiene el friso decorado por una venera central rodeada de tallos enlazados; la cornisa presenta molduras y decoración denticulada, repitiendo el diseño de la cornisa que recorre la nave; en los extremos, coincidiendo con las pilastras, el entablamento alcanza mayor vuelo, y se corona con dos jarrones dorados.

En su realidad arquitectónica actual, la Fuensanta es una de las ermitas de mayores dimensiones de ámbito rural, dedicada a una patrona. Es decir, que no está acogida a ninguna construcción conventual junto a ella. Y esto posiblemente sea porque a lo largo de los siglos ha ido preparándose para la numerosa acogida de peregrinos⁹³⁰.

En estas dos capillas se veneran en la actualidad al Cristo de Mayor Dolor en el Evangelio y a San Judas Tadeo en la Epístola, siendo la ficha técnica de ambas piezas la siguiente:

⁹³⁰ Agradezco a Francisco Marmolejo.

La imagen del *Cristo del Mayor Dolor*⁹³¹, conocido en Coín como "Cristo a gatas" es una imagen procesional de fines del siglo XVIII. Talla policromada en la que se representa a Cristo de rodillas, apoyando una de sus manos en el suelo y la otra en actitud de recoger la túnica. El cuerpo de Jesús aparece cubierto tan solo por un sudario modelo calzón, y se precisa con detalle la anatomía de piernas y costillas. La policromía, muy retocada y repintada del cuerpo y el rostro, acentúan los cardenales y las llagas ensangrentadas. El rostro de Cristo está girado hacia la izquierda, clavando su mirada en el espectador. Los rasgos faciales son barba partida, mechones ondulados tallados, nariz recta, boca entreabierta con rictus de dolor y cejas fruncidas. Presenta tres agujeros en la cabeza que muestran que la talla llevó potencias. Esta escultura presenta grandes paralelismos acusados con el *Cristo del Mayor Dolor* de la Colegiata de San Sebastián de Antequera, obra de Andrés de Carvajal en 1771⁹³², al que toma como modelo.



183. Cristo del Mayor Dolor (1771-1796) venerado en la ermita de la Fuensanta

⁹³¹ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, pp. 22 y 23.

⁹³² SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Verdadero retrato de..." La estampa religiosa y la visión de las imágenes procesionales en la Antequera barroca", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015, pp. 321-388.

De autoría anónima, presenta con una cronología aproximada entre 1771-1796, puesto que el Doctor Ximénez de Guzmán en su manuscrito de *Historia de Coín* fechado en 1796, hace referencia a que el *Cristo del Mayor Dolor* de Coín era una imitación del Cristo de la excolegiata de San Sebastián de Antequera. La imagen de Antequera que sirvió como modelo está fechada en 1771, lo que pone de manifiesto que la talla del Cristo de Coín es posterior a esta fecha y anterior a 1796⁹³³. Del círculo escultórico barroco malagueño del siglo XVIII, podría estar relacionado con el círculo del escultor José de Medina y Anaya⁹³⁴.

"Se halla esta iglesia embovedada, dos altares tomando arco en medio de sus paredes colaterales, en uno la efigie del Señor del Mayor Dolor a imitación de la celebrada de Antequera, que costeó el ermitaño Sebastián de Flores de esta villa,"⁹³⁵

Al igual que el prototipo antequerano, la iconografía del Cristo coineño sigue un tema apócrifo de singular rareza en la iconografía pasionista, que no responde a la interpretación fidedigna y narrativa de los textos evangélicos, sino que está inspirado y muestra el influjo de los libros de meditación⁹³⁶, de gran proyección en la mentalidad⁹³⁷ y en la formación del individuo de la época barroca⁹³⁸. A diferencia del azotamiento, su iconografía refleja el momento en que, una vez sufrido el castigo, Cristo es desatado por los sayones e intenta cubrir su desnudez con las vestiduras de las que ha sido

⁹³³ *Ibidem*, p. 23.

⁹³⁴ El Dr. Sánchez López informó a los autores del informe citado arriba acerca de este posible dato.

⁹³⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 79.

⁹³⁶ FERNÁNDEZ PARADAS, A.R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 40, 2011, pp. 465-531. FERNÁNDEZ PARADAS, A.R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "Al principio fue...Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-2012, pp. 251-263. FERNÁNDEZ PARADAS, A.R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43, 2012, pp. 23-36.

⁹³⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 28-I, 2006, pp. 195-229 y *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*, pp. 128-160.

⁹³⁸ FERNÁNDEZ PARADAS, A.R., "El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa", en LÓPEZ CALDERÓN, C., FERNÁNDEZ VALLE, M^a Á. y RODRÍGUEZ MOYA, M^a I. (eds.), *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 617-631.

despojado⁹³⁹. Las *Meditaciones de la Pasión* de San Buenaventura anticipan la proyección literaria y artística del asunto al referir que:

"Desatado de la columna el Señor, lo llevan así desnudo, así azotado buscando él por la casa las ropas que habían sido esparcidas por toda la casa por los expoliadores"⁹⁴⁰.

La talla antequerana presentaba una manifiesta proclividad para canalizar con éxito el propósito de los capitulares, no sólo por el trasfondo sentimental y conmovedor de su iconografía, sino por el talante eminentemente cristocéntrico de la misma. En consecuencia, el objetivo del Cabildo Colegial no parecía ser otro que el llevar a cabo, y hasta cierto punto "forzar", la integración de la escultura donada por Carvajal en el seno de la comunidad. Es decir, procurarle un lugar de privilegio en el panteón particular de ese entorno rural, cuyo dominio y gobierno espiritual correspondía, precisamente a dicha corporación capitular⁹⁴¹.

Asimismo, según ya se apuntó con anterioridad en el lado de la Epístola se encuentra San Judas Tadeo⁹⁴², imagen devocional de gran valor histórico-artístico.

Talla en madera con soporte técnico en dorado, policromado y estofado. El icono de cuerpo entero del apóstol en la que se le representa de pie, sujetando entre sus manos un rollo en el que puede leerse "Epístola de San Judas". Su rostro presenta rasgos arcaicos, destacando la rigidez y geometrismo de los rizos de la barba y el cabello; el santo mantiene la mirada perdida, lo que dota a la escultura de una expresión distante. Viste túnica verde, de pliegues marcados, sobre la que se dispone un amplio manto dorado y estofado,

⁹³⁹FERNÁNDEZ PARADAS, A.R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

⁹⁴⁰BUENAVENTURA, *Obras II: Jesucristo en su Ciencia divina y humana. Jesucristo árbol de la vida, Jesucristo en sus Misterios: 1) En su infancia, 2) En la Eucaristía, 3) En su Pasión*, Madrid, BAC, 1946, p. 778.

⁹⁴¹SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Verdadero..." op. cit.

⁹⁴²GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., op. cit., pp. 26 y 27.

característico de la policromía renacentista. Bajo la túnica asoman sus pies descalzos, cuyo modelado parece de inferior calidad que el resto. San Judas predicó el evangelio en los países próximos a Palestina, siendo martirizado en Persia. Es el patrón de las causas perdidas.

La escultura de autoría anónima podría datar de las últimas décadas del siglo XVI, adhiriéndose a la corriente manierista, a pesar de que no se contienen datos documentales que corroboren esta datación. Sin embargo la policromía arcaica, así como el predominio del dorado en el manto y la monumentalidad de la figura son características de este periodo⁹⁴³.

Las capillas más próximas a la cabecera se sitúan en el quinto tramo y su diseño resulta algo más complejo que las descritas previamente, quizás por su proximidad al presbiterio; las hornacinas están flanqueadas por columnas corintias embutidas, de fustes estriados, que descansan sobre basamentos decorados yeserías representadas por atlantes. Junto a estas columnas se instalan pilastras cajeadas con capiteles corintios y fustes decorados con roleos entrelazados; sus basamentos son pequeñas pilastras que presentan en la parte superior hojas carnosas. El entablamento, algo retranqueado en los extremos, tiene cornisa denticulada y friso con yeserías vegetales; se corona con un relieve de un ángel flanqueado por doradas volutas que en su interior presentan una composición avenerada.

⁹⁴³ Este dato fue proporcionado por el Dr. Sánchez López a los autores del informe citado arriba.



184. Nave única de la ermita con bóveda de cañón rebajada y fajones, 1804. Al fondo presbiterio y camarín. Foto de Enrique García-Pascual González, 1996

Y en una de estas capillas se venera una escultura policromada de gran interés artístico, realizada por autor desconocido también en los talleres malagueños de finales del siglo XVIII⁹⁴⁴. Se trata de San Nicolás Tolentino, ermitaño agustino que dedicó su vida a predicar y a hacer buenas obras y al cual se invocaba habitualmente contra la peste. Lleva el hábito característico de su orden con túnica de anchas mangas, cinturón de cuero y

⁹⁴⁴ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, pp. 25 y 26.

pequeño capucha; generalmente se suele representar con túnica negra, pero en este caso está policromada en marrón. Su atributo más característico es el pichón vivo, u otra ave semejante, que en esta ocasión se dispone sobre la palma de su mano y que hace referencia al episodio en el que el santo devolvió la vida a unos pájaros asados que le llevaron estando él enfermo. Se le representa joven, con una barba incipiente y actitud serena. La túnica es de pliegues angulosos, muy marcados. En la otra mano el santo sujeta un bastón.

En lo concerniente a la cronología, de los últimas décadas del siglo XVIII, el Dr. Sánchez López lo asintió por el tipo de policromía de la barba y los rasgos formales de la escultura responden a este periodo, pero no se posee constancia documental que verifique esta cronología.

Esta imagen posiblemente sería la que se veneraba en la Iglesia del Convento Agustino de Coín, concretamente estaría en un altar de la nave de la Epístola junto al Sagrario y una imagen de Santa Rita de Casia. Este dato aparece en el manuscrito de Ximénez de Guzmán de 1796, con lo cual concuerda con la fecha anteriormente indicada⁹⁴⁵. Al tiempo, es uno de los santos más fieles devotos de la Virgen de la Consolación⁹⁴⁶, primera y más antigua advocación que tuvo la Virgen de la Fuensanta.

Antes de acceder al presbiterio, en una esquina del lado del Evangelio se admira sobre peana de mármol una diminuta figura devocional de barro modelado y cocido. Se trata de San Félix de Cantalicio⁹⁴⁷, que sostiene en sus brazos al Niño Jesús desnudo. El Santo se representa barbado, como es habitual en su iconografía, y con el hábito capuchino con cordón ceñido a la cintura y capucha a la espalda. El rostro de San Félix presenta rasgos realistas y refleja una actitud serena; los pliegues de su hábito acusan la pesadez de las vestiduras asomando tímidamente los pies descalzos del santo. El Niño, de aspecto regordete y naturalista, toca con una mano la barba del Santo; su cabeza original se perdió siendo sustituida por la actual, de bastante mala factura. Se cuida también el modelado de

⁹⁴⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 46.

⁹⁴⁶ BENÍTEZ SÁNCHEZ, FR. J. M., *op. cit.*

⁹⁴⁷ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, pp. 23 y 24.

la parte trasera de las figuras. Se conservan restos de policromía en el rostro y el hábito del santo, así como en las manos de ambas figuras.

La obra anónima y posiblemente de taller local, baraja su cronología entre fines del XVIII y principios del XIX pues su estética está ligada al barroco dieciochesco, que pudo perdurar hasta principios del siglo XIX⁹⁴⁸.

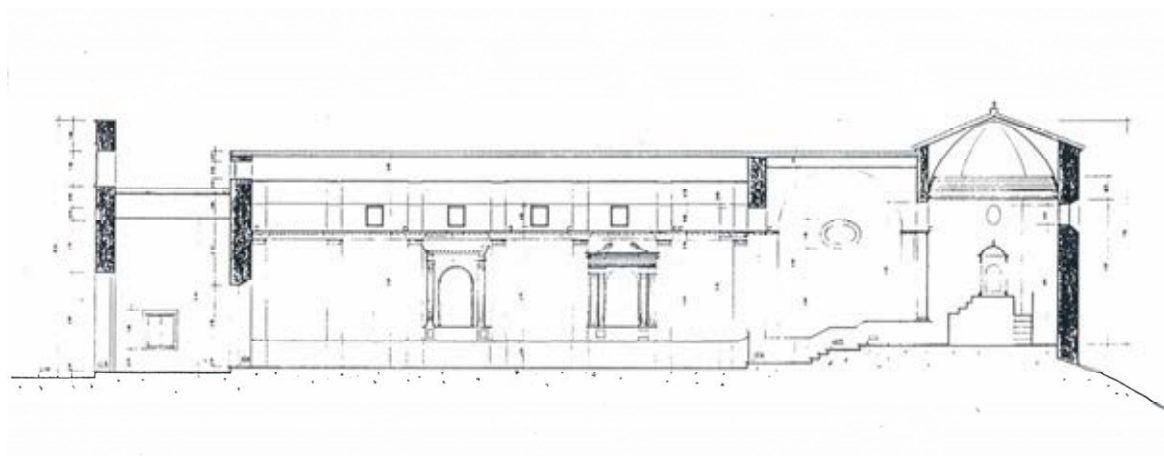
Resulta penoso su estado de conservación, deterioro acusado por la fragilidad del barro. A finales de los noventa del siglo XX había perdido casi toda la policromía y la actual es totalmente nueva al igual que la cabeza del Niño.

En el manuscrito de Ximénez de Guzmán de 1796, anteriormente referenciado en nota a pie de página por hacer mención al Señor del Mayor Dolor, también se expresan otras obras de arte y exvotos que contendría la ermita allá por finales del siglo XVIII. Así pues, en otra hornacina existía una cuadro de la Asunción de la Virgen, festividad de la Virgen de la Fuensanta. E independientemente de este cuadro, el Señor del Mayor Dolor y la propia imagen de la Virgen de la Fuensanta, el templo no contenía otras riquezas artísticas sino tan sólo los exvotos que en agradecimiento habían traído a la Fuensanta tras haberles concedido un expreso deseo, ofrendas, cada una de ellas con una historia propia que contar de una vida salvada milagrosamente por invocación y petición a la Virgen de la Fuensanta. Dice así:

"No tiene otras riquezas ni colgaduras estas paredes, que los prodigios y milagros de la Divina Señora, y otro adorno más exquisito, soberano y admirable que más glorifique a esta iglesia que los cuadros y lienzos que al vivo publican sus beneficios y favores de esta celestial y Divina Fuente, desde el pórtico al Altar Mayor...Las dos hojas solamente de sus paredes son un voluminoso libro, en el que se lee el poderoso patrocinio de esta Soberana Reina, derramando, a manos llenas, las aguas de su misericordia en la tierra en el mar, en las Indias, y en todas partes que la imploran con

⁹⁴⁸ PEÑA HINOJOSA, B., *Barros malagueños*, Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, C. S. I. C., 1971, pp. 11 y 17.

este glorioso título de Fuensanta. Los innumerables votos y promesas dirigidas a esta su ermita, son pruebas evidentes del rico tesoro que tiene en su jurisdicción esta afortunada villa de Coín".⁹⁴⁹



185. Sección transversal de la ermita. Dibujo de Manuel Rojo, 1996

En la etapa decimonónica de Fernando de Hermosa y Santiago también existirían retablos dorados con fondo blanco a ambos lados del templo en los que se veneraban, en el Evangelio, el lienzo de la Asunción de la Virgen, la talla del Señor del Mayor Dolor así como una pequeña imagen⁹⁵⁰ de época de los Reyes Católicos. Y, al lado de la Epístola, cuadro de Jesús en la prisión fechado en 1789. Posteriormente serían eliminados estos retablos y sustituidos por dos hornacinas a cada lado flanqueadas por pilastras. El camarín barroco ostentaba una decoración similar a la actual, pero el color del fondo de las paredes era rosa, en lugar de gris y el pavimento presentaba pequeños cuadros de mármol azul y blanco y había sido costado por Juan Nepomuceno Cascallana de Ordóñez, obispo de Málaga, tras visitar el santuario en 1860⁹⁵¹.

El presbiterio está precedido por un arco triunfal rebajado que se apoya en gruesos machones; el intradós del arco, presenta una moldura que encierra un florón central rodeado de roleos encadenados.

⁹⁴⁹ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, pp. 79 y 80.

⁹⁵⁰ Fernando de Hermosa y Santiago no especifica la advocación de la pequeña imagen.

⁹⁵¹ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

La capilla mayor, elevada y separada de la nave con una reja de hierro, es de planta cuadrada; se cubre con bóveda de arista, en cuyo centro se dispone un florón con carnosas yeserías vegetales; los segmentos de la bóveda se decoran con yeserías que representan grutescos afrontados⁹⁵², rodeados de tallos enrollados, y dos infantes que sostienen cuernos de la abundancia, enmarcándose las aristas de la bóveda con molduras mixtilíneas. En los muros laterales del presbiterio se abren dos grandes óculos ovales.

Desde el presbiterio, por el lado de la Epístola, se accede a la sacristía rectangular que tiene un nicho con un altar en cuya base se abre un transparente o vidriera que permite ver la cueva en la que, según la tradición, apareció la Fuensanta y en la cual se comenzó a rendirle culto⁹⁵³. En ella se levantó el altar que hoy ha quedado dentro de la estancia, se colgaron lámparas del techo y se empezó a celebrar el servicio cristiano oficiado por los sacerdotes de Coín y pueblos vecinos⁹⁵⁴. Desde entonces, esta gruta se fue consolidando como lugar de peregrinaciones y romerías de los fieles. En esta cueva permaneció muchos años la Virgen de la Fuensanta.

En 1662, un acuerdo adoptó ejecutar una nueva cañería para la fuente ya que la existente perjudicaba los cimientos de la nueva ermita. A partir de esta fecha se incorporó parte del templo primitivo al nuevo edificio para utilizarlo como Altar Mayor. En enero de 1664 se aprueba hacer las puertas para la entrada principal de la ermita y levantar un arco toral en la pared de las puertas viejas, elementos que marcaban el límite del primitivo santuario. Igualmente se admitía tomar de la iglesia vieja lo que se necesitase para hacer la capilla mayor, abriendo un nicho para la Virgen, las verjas delante del altar mayor se trasladaría al nuevo arco toral y se fijaría la nueva ubicación de la puerta de la sacristía⁹⁵⁵.

⁹⁵² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 400.

⁹⁵³ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 52.

⁹⁵⁴ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5 y 6.

⁹⁵⁵ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.



186. Arco triunfal y bóveda de arista del presbiterio de 1665 y ornamentación de 1729

En 1665 se llevaron a cabo las siguientes obras: apertura del arco triunfal, ventana de la capilla mayor y de la puerta de la sacristía, puertas principales de las portadas de la iglesia y de la sacristía, enlucido de iglesia y la fachada exterior de la puerta principal, se puso la solería de la nave y se pintó la hornacina de la Fuensanta. En marzo de 1667 se

acordó efectuar la fábrica de la capilla mayor tomando parte de la iglesia vieja, elevándole el piso para igualarla con la obra nueva. También se decidió enmaderar el presbiterio en forma de capilla cuadrada para que guardara simetría y proporción con respecto al resto de la obra⁹⁵⁶. En 1676 la hornacina de Nuestra Señora ornamentó con una colgadura de tafetán rosado, se pintó la ermita y se colocaron las rejas y bastidores de las lumbreras y ventanas⁹⁵⁷.

A principios del siglo XVIII se reformó considerablemente la ermita, acogiendo las zonas de culto más interesantes artísticamente hablando. En un cabildo celebrado en julio de 1701⁹⁵⁸ se acordó labrar un camarín⁹⁵⁹ y una nueva sacristía. Se contrataron las obras del camarín con Miguel Vicente, maestro mayor de talla, en 13.000 reales⁹⁶⁰. La Hermandad decidió en marzo de 1709 disponer un atrio o zaguán a los pies de la ermita y continuar con las obras pendientes del camarín y la sacristía. En 1717 se acordó hacer un retablo para la capilla mayor, costó 4.000 reales y las imágenes de su adorno 1.500 reales y fue colocado en 1723⁹⁶¹, en el testero del presbiterio separando éste del camarín; se doró y estofó en 1746 por Juan de Puya⁹⁶². En septiembre de 1729⁹⁶³ se pagó al tallista José Medina 6.000⁹⁶⁴ reales por la obra del camarín y en noviembre del mismo, se le añadieron 3.000 reales más⁹⁶⁵; en ese mismo año se abonaron 692 reales por el gasto del pórtico, según se detalla en el *Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Fuensanta*⁹⁶⁶.

⁹⁵⁶ *Idem.*

⁹⁵⁷ *Idem.*

⁹⁵⁸ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 41.

⁹⁵⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. "El espacio del milagro: el camarín en el Barroco Español", *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, vol. I, 1991, pp. 185-212.

⁹⁶⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 400. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶¹ *Idem.* Archivo Temboury, Notas mecanografiadas.

⁹⁶² *Idem.*

⁹⁶³ En las notas manuscritas del Archivo Temboury se proporciona la fecha de 1724 en dos de sus notas.

⁹⁶⁴ En las notas manuscritas del Archivo Temboury se ofrece la cantidad de 600 reales, una cantidad muy reducida para lo primoroso de la obra y por la comparación del pago de otros artesanos. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 400. GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 35. GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 41.

⁹⁶⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 400.

⁹⁶⁶ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 35.

Un arco rebajado dispuesto sobre dos columnas toscanas, que imitan mármol, separa actualmente el presbiterio del camarín, ya que el retablo que cerraba el testero de la capilla mayor fue eliminado aproximadamente a finales del siglo XIX. Por tanto el camarín ha quedado abierto, confundiendo se prácticamente con el presbiterio.

El espacio interior de la ermita y sobre todo en el área de presbiterio y camarín, sería muy diferente a finales del XIX, en cuanto a la disposición actual. Así pues, el retablo mayor separaba ambos espacios de culto, la cubierta del altar era similar a la bóveda, se puede decir que sería una prolongación de ella, al tiempo, que el camarín estaba sujeto a un acceso indirecto y se accedería a él a través de una escalinata desde la sacristía⁹⁶⁷.

El retablo barroco del presbiterio fue duramente criticado por Fernando de Hermosa en la prensa de época de *El Avisador Malagueño* de 1873 expresando lo siguiente, en consonancia con aquellas iniciativas "antibarrocas" tan propias del academicismo desde el siglo XVIII⁹⁶⁸:

"...enmarañado, confuso e inverosímil laberinto de follajes, basamentos, columnas, chapiteles, volutas, hornacinas e imágenes" y añade "en el centro de esta atroz máquina ábrese un vano o ventana semicircular cubierto con cristales, que da vista al camarín de Nuestra Señora y tabernáculo en que se venera...despropósito, parto infeliz y por desgracia abundante que afea la mayor parte de nuestras iglesias a tanta costa y trabajo dado a luz por los malhadados artistas del pasado siglo y que con sobrada razón increpa y censura severísimamente el sabio y erudito Ponz en su *Viaje por España*"⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5. GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...opt. cit.*, p. 62.

⁹⁶⁸ SERRERA CONTRERAS, J.M. "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco: Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás" *Archivo Hispalense*, 223, 1990, pp. 151-180.

⁹⁶⁹ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.



187. Camarín de la Virgen de la Fuensanta, labrado por José Medina en 1729. Justo delante del mismo estaría el retablo desaparecido retablo barroco de 1717. Foto Enrique García-Pascual González, 1996

Tan despectivo comentario y por ser una persona influyente en Coín, con toda probabilidad pudo con la eliminación del retablo de la Fuensanta, quedando ambos

espacios unidos, dando un aspecto nuevo, diáfano y distinto al que ya estaban acostumbrados los fieles a contemplar. La cubierta de la capilla mayor fue sustituida por una bóveda de arista decorada con roleos⁹⁷⁰.

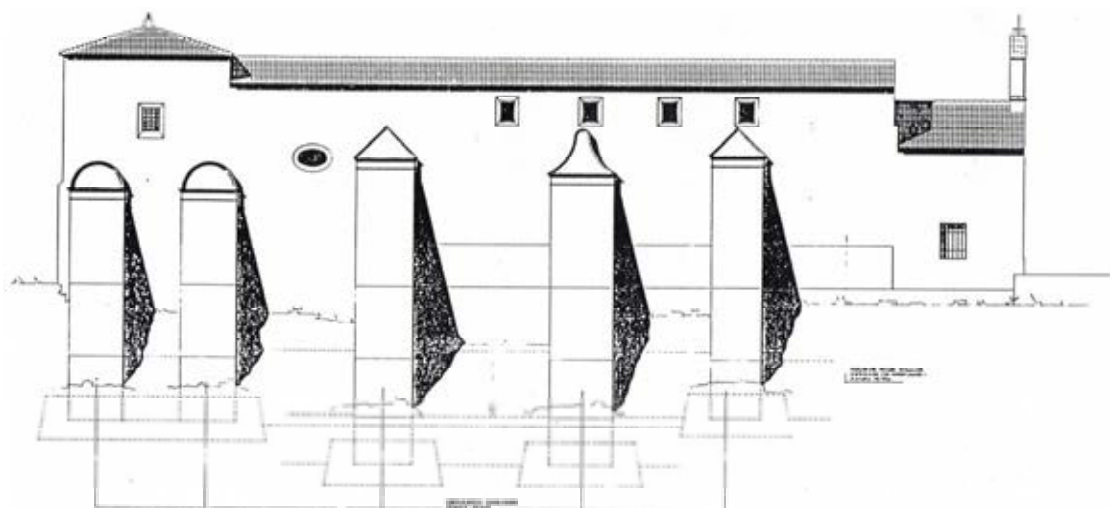
El camarín, de planta octogonal, presenta sus áreas recorridas por un zócalo articulado con pequeñas pilastras cajeadas que se decoran con yeserías en las que alternan diversos motivos como lazos, racimos y placas recortadas. Sobre este basamento y separando los segmentos del camarín se disponen pilastras cajeadas de altura que alcanzan el anillo de la bóveda, y cuyos fustes aparecen recorridos por yeserías de motivos vegetales, que culminan en mascarones de rostros grotescos y bocas abiertas. Los capiteles se recubren con angelotes y hojarasca. La decoración de los paños se caracteriza por la alternancia de dos esquemas compositivos, dispuestos sobre el zócalo, en los que se repiten, en los distintos elementos arquitectónicos, yeserías a base de ornamentación vegetal, antropomórfica y de otra índole.



188. Bóveda del camarín con nervios de hojarasca, florón central desbordado por carnosos acantos. Foto Enrique García-Pascual González, 1996

⁹⁷⁰ *Idem.*

Una de estas composiciones, repetida en cuatro de los siete tramos del octógono, muestra arcos carpanel dispuestos entre pilastras decoradas en la base por estípites que sirven de soporte a atlantes sobre cuyas cabezas se disponen yeserías vegetales y flores, que recorren el fuste y capitel con querubín. En el interior de esta composición, sirve de espectacular marco a un ángel en relieve apoyado sobre una peana, con placas recortadas en la base. Las enjutas del arco se decoran con hojarasca sobre fondo gris, y el entablamento con diferentes modelos de querubines alados. Sobre el friso, el entablamento y sobre éste un segundo cuerpo que enmarca una gran venera central, coronada por molduras donde se combinan las líneas curvas y rectas en movimiento, y flanqueado por trozos de pilastras. La venera engancha, por medio de yeserías vegetales, con un óvalo dispuesto en el centro del entablamento y que a su vez sirve de soporte a guirnalda de carnosa hojarasca sobre la que se disponen tres angelotes portando los símbolos de la Pasión de Cristo: el central abraza la cruz y los laterales, de perfil y apoyados sobre un pie, sujetan con sus manos alzadas los clavos y la corona de espinas.



189. Fachada lateral izquierda con los característicos contrafuertes propios de la reforma de 1804. Dibujo Manuel Rojo, 1996

En los tres muros restantes, se presenta una composición arquitectónica adintelada que asciende hasta enmarcar las tres ventanas del camarín (una de ellas está cegada). En

este esquema compositivo se repite la presencia de una fuente en la base, apoyada sobre el zócalo, que aparece desbordada por roleos, flores y carnosos acantos, decoración que enmarca un óvalo central a modo de guirnalda que encierra diversos motivos iconográficos: un castillo en el lienzo del centro, y Cristo sobre una venera en los otros dos. Ni que decir tiene que tanto la fuente como la torre, son dos letanías marianas y su presencia aquí debe estar indicando lo propio en este contexto iconográfico. El óvalo se corona con un mascarón rodeado de yeserías vegetales, enmarcándose todo el conjunto por un dintel, coronado por un entablamento y rematado por dos volutas. Dos estrechas pilastras acanaladas, con decoración vegetal desbordada en la base, flanquean las volutas y sobre ellas descansa un entablamento con canecillos, sobre el que encontramos los óculos ovales enmarcados por pilastras y desarrollado entablamento con una ménsula central que enlaza con el anillo de la bóveda y que se corona por un mascarón.

El anillo de la bóveda alcanza mayor vuelo coincidiendo con los capiteles de las pilastras, que se coronan con angelotes flanqueados por carnosos motivos vegetales, y entre los que se dispone, haciéndolos coincidir con el centro de los lienzos, óvalos apoyados sobre mascarones y rodeados por yeserías que atraviesan las molduras del anillo, presidiendo el anillo Dios Padre o Padre Eterno⁹⁷¹, que se representa barbado y sujetando en una mano el globo terrestre.

La bóveda semiesférica está articulada por ocho nervios recorridos por hojarasca, que coinciden en un florón central desbordado por carnosos acantos de los que emergen cuatro ménsulas y cuatro angelotes de espalda, con las cabezas unidas, de las que pende una corona central. Entre los nervios y sobre los hombros de ocho *putti*, se disponen los paños triangulares, delimitados por molduras que encierran profusa decoración vegetal, enmarcando los óvalos; en ellos destacan sobre fondo azul estrellado los relieves de cuerpo entero que representan a los cuatro Evangelistas, alternando con los óvalos en los que se identifican cuatro Virtudes; se reconocen por sus atributos las tres Virtudes teologales: la Fe, con la cruz y el cáliz, la Esperanza sujetando un ancla y la Caridad, rodeada de niños. Además aparece una de las cuatro Virtudes cardinales, la Fortaleza, que se representa

⁹⁷¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca...*, p. 400.

abrazada a una columna y los cuatro óvalos de los evangelistas están coronados por mascarones, rodeados por yeserías⁹⁷².

El estado de conservación del templo en 1873 era lamentable, amenazando muchas partes inminente ruina. Al parecer los mayordomos de la cofradía intentaban restaurarla con urgencia⁹⁷³.



190. Amplitud en el atrio de la ermita (1680), preparado para la acogida de multitud de peregrinos.
Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

El exterior de la ermita es muy sencillo y contrasta con la profusión decorativa del interior, sobre todo en la cabecera del templo. Las fachadas son lisas y encaladas con la portada, con acceso en arco de medio punto y escalón de mármol de silueta convexa. Se corona con una espadaña de un sólo vano rematado por frontón triangular. Un reciente zócalo de mármol negro antidecoroso y la moderna balaustrada rompen la estética sencilla

⁹⁷² GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷³ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

tanto de la fachada como del compás bordeado por la barandilla blanca. Para salvar el desnivel y subir al compás de entrada se sube una sencilla escalinata.

J. L. Morales indica que el Licenciado Gallardo hace referencia en su artículo, a la plaza de acogida de peregrinos existente delante de la ermita, o sea, el compás de entrada, lo que pondría de manifiesto que las obras de la plaza debieron llevarse a cabo antes de 1680, pues ésta es la fecha en la que él escribió su manuscrito. Por lo concerniente a Ximénez de Guzmán, también hace mención de ella en su trabajo manuscrito⁹⁷⁴.

Fueron Antonio Ramos, maestro mayor de la Catedral de Málaga, y Francisco Correa, albañil y carpintero, en noviembre de 1729, quienes hicieron un reconocimiento⁹⁷⁵ a la obra de la ermita y aconsejaron que se hiciesen entibos, en el muro que daba a la ladera del cerro, para contener el edificio y que las paredes viejas de detrás del camarín se derribasen hasta la superficie para dar salida a las aguas que dañaban los cimientos, reparando éstos con hormigón.

Por ello, sobresalen en la fachada lateral izquierda cinco contrafuertes escalonados que refuerzan la iglesia por esta vertiente o lado; destacan por su robustez los tres que se adosan a la nave y al presbiterio, rematados por frontoncillos triangulares los laterales y frontón curvo el central, y la zona del camarín acoge dos contrafuertes más ligeros con frontones curvos; los óculos ovales que iluminan el camarín se inscriben en ventanas rectangulares. En la parte alta de las fachadas laterales se abren cuatro ventanas cuadrangulares.

Junto a la fachada, se ha construido recientemente una capilla donde se exponen las lámparas que se le presentan a la Virgen. Y esta pequeña capilla parece querer ser un

⁹⁷⁴ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

⁹⁷⁵ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 35. Archivo Temboury, Documentos manuscritos.

prototipo a pequeña escala del exterior de la ermita, con cubierta a dos aguas y rematada por una espadaña.

Desde el exterior se vislumbran una serie de volúmenes de los distintos cuerpos: el atrio se cubre con tejado a dos aguas, la nave, igualmente con cubierta a dos aguas y de mayor altura, despunta el volumen dedicado al camarín, con techumbre a cuatro aguas y, finalmente, la sacristía cae a una sola agua. Es decir, se trata de un cúmulo de elementos añadidos, un todo gradualmente concebido a lo largo del tiempo con adiciones entre los siglos XVI al XIX⁹⁷⁶.

En el trabajo de Enrique Pascual y Victoria Llamas ⁹⁷⁷ se incorpora un epígrafe sobre los juegos volumétricos de la ermita, si bien, ambos autores afirman que esta superposición de altura en los tejados son detalles indicativos sobre la evolución constructiva del edificio. Así, el hecho de que las pendientes de los tejados no coincidan en el zaguán y la nave, la situación de las ventanas respecto a los contrafuertes y las discrepancias entre los aleros, hablan de un proceso de adición. La sucesión de alturas expresan la secuencia fundamental que constituye el todo de la ermita: zaguán de acogida, la nave larga y estrecha, el presbiterio y el camarín de cabecera. En otras palabras, el itinerario a seguir queda constituido por tres cuerpos que ascienden según se avanza hacia el camarín. También el tratamiento de las cubiertas viene a ahondar en el máximo exponente interior pues el camarín se cubre con techumbre a cuatro aguas.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, pp.14 y 15.



191. Vista de los robustos contrafuertes propios de la reforma de 1804, al igual que la elevación de la nave. Foto Enrique García-Pascual González, 1996

Los contrafuertes constituyen los elementos arquitectónicos que le dan fuerza el edificio pues sin ellos ésta pasaría de ser exteriormente un edificio sencillo y elemental que únicamente destacaría por su ubicación. La presencia de estos cinco elementos constructivos de grandes proporciones, conceden al inmueble una apariencia realmente singular observada a gran distancia por la exposición de esta fachada en la cúspide del altozano, adquiriendo por ello unas características especiales.

Entre los contrafuertes y las ventanas existe un resalte, además la disposición de la ventanas con respecto a los contrafuertes ya se ha dicho que parecen indicar que los vanos pudieron abrirse con posterioridad en una sobreelevación de los muros, llevada a cabo probablemente en 1804.

Todos estos acontecimientos desencadenaron que el interior se acogiera a una bóveda rebajada con iluminación alta. Esta solución se acentúa en la presencia horizontal de las ventanas en el interior y en vertical en el exterior.

Un vano ciego, posiblemente también de la reforma de 1804, en la fachada de la Epístola, refleja la relación que tuvo que haber entre la nave y la sacristía, que pudo comunicar originalmente con la sacristía, o ser incluso el acceso principal a la Ermita cuando se amplió en 1662 añadiendo el cuerpo de la nave. Pues, la sacristía, aspecto que dio origen a la ermita, donde se encuentra la fuente, ha quedado relegado a un puesto muy secundario. Dada su estrechez, en ella parece no haberse intervenido hasta hace pocos años.

8.3.1.Casa del ermitaño

En 1611 la Hermandad obtuvo licencia del Obispo de Málaga para labrar la casa del ermitaño, dispuesta junto a la ermita, y ese mismo año comenzaron las obras por orden del vicario de Coín. Por aquel entonces se hizo la primera Regla y Constitución de la Hermandad que aprobó el Obispo de Málaga, Juan Alonso de Moscoso. Las limosnas costearon la construcción de la ermita y la casa del ermitaño⁹⁷⁸.

En la segunda mitad del XVIII se hundió la casa del ermitaño, por lo que hubo de construirse otra de nueva fábrica entre 1767 y 1770, en el mismo lugar. La casa era habitada por el santero y servía de albergue a los peregrinos. El costo de los materiales y la mano de obra ascendió a 18.900 reales⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

⁹⁷⁹ GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *op. cit.*, p. 36.

Esta Casa del Ermitaño recuerda la cruel historia de lo ocurrido al último de los santeros que en ella moraban. Pues se tiene constancia escrita de que, hacia el año 1892, vivió en ella un sacerdote llamado Juan García Collet, cuya avanzada edad alcanzaba ya los 73 años. Entre todos los coineños tenía fama García Collet de santo varón y clérigo de gran temple y fortaleza, pues, por penitencia voluntaria, hacía vida de anacoreta en las inmediaciones del RíoPereila, próximo a la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta, por consiguiente, un lugar aislado y alejado del pueblo.

Por otra parte, entran en escena otros dos personajes, Antonio Barea Rojo que estaba al servicio del sacerdote ermitaño y Juan Porras, persona a la que Juan García le tenía arrendado un molino de Pereila. Ambos, y tras más copas de vino de las que son oportunas en una taberna del pueblo, acordaron asesinar a Juan García Collet a sangre fría para robarle todo el dinero. Después de las pesquisas, los asesinos fueron encarcelados por el cruel crimen del último ermitaño de La Fuensanta⁹⁸⁰.

Otro hito destacado del entorno es la Cruz de Piedra en el camino de La Trocha. Si bien, este elemento marca un hecho ya referido y relacionado con la Virgen de la Fuensanta pues ante una grave sequía que acuciaba Coín y pueblos colindantes en 1592⁹⁸¹, los coineños decidieron sacar a la imagen en procesión. Llovió en abundancia en toda la comarca y los mondeños quisieron dar gracias a la imagen en señal de gratitud. Salieron en procesión desde Coín y al llegar al punto en el que el camino de la Fuensanta se aparta para ir a Monda, la procesión se vio detenida y fuerzas superiores le obligaban a volver. Ante tales hechos los mondeños entendieron esta acción celestial y volvieron con la imagen a la ermita. La Villa de Monda quiso perpetuar el hecho para lo cual se erigió esta Cruz⁹⁸².

⁹⁸⁰ FLORES FERNÁNDEZ, L., "El crimen de Coín", *Aula de Literatura de Tradición Popular Fernán Caballero* nº 58, Málaga, Universidad, Noviembre-Diciembre 2008.

⁹⁸¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 29.

⁹⁸² Archivo Temboury, recorte de prensa de Vázquez Otero que lleva por título "Tradiciones malagueñas. La de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Coín".



192. Puente sobre el río Pereña, 1891. Foto Enrique García-Pascual González, 1996

Más cercana a la ermita, marca otra parada en el camino hasta la misma, el puente. El camino fue cimentado por el Corregidor Antonio de Aguiozar y Velasco en 1786, y al fondo del mismo discurre el río Pereila el afluente que había que vadear antes de construir el puente por primera vez en 1743, pues a lo largo de los siglos se ha destruido y vuelto a rehacer en innumerables ocasiones por riada y temporales. No obstante, en 1891 por iniciativa del presbítero Antonio Ordóñez se edificó un puente de cantería sólida, de un solo arco, en cuyo pretil se lee la fecha y persona antes indicadas.⁹⁸³

⁹⁸³ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 46.

8.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Juan

Con el levantamiento de los edificios religiosos en la Villa de Coín, los Reyes Católicos erigieron sobre la mezquita musulmana, la Iglesia Mayor dedicada a Santa María de la Encarnación, pero muy pronto ésta quedó relegada a un segundo plano en 1489, al ordenarse la fábrica de San Juan Bautista, además de varias ermitas e iglesias bajo las advocaciones de San Andrés, San Sebastián, Vera Cruz y Santa María de los Ángeles, según decíamos más atrás.

La razón por la cual Santa María perdió protagonismo en menoscabo de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista fue, como ocurre en otras localidades cercanas como Álora, el desmesurado aumento de la población que en este caso ya fue augurado por los Reyes Católicos⁹⁸⁴, al contrario de Álora, edificándose su segunda parroquia pasado un siglo.

Mediante Real Cédula de la Reina con fecha del 23 de octubre de 1489, se ordenaba al corregidor y alcalde de Málaga, García Fernández Manrique, que aquel espacio de terreno, particular por conferir una peculiaridad y lugar estratégico, prevenido para concebir un mesón⁹⁸⁵, desistieran en la idea de forjarlo pues era más razonable y mejor que lo ocupara un nuevo templo o la segunda parroquia de la Villa, la de San Juan Bautista.

El sitio era el ideal, pues se hallaba junto a las murallas y una torre de la antigua fortaleza andalusí, con fuertes cimientos en cuya elevación se divisarían los cuatro puntos cardinales de la Villa y desde ella resonarían las campanas⁹⁸⁶, al tiempo que de igual forma que construir sobre una mezquita, en este caso también se daba el caso de cimentar sobre la cultura anterior llevando a cabo el objetivo primordial de

⁹⁸⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca...*, p. 387. GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 227.

⁹⁸⁵ *Idem.*

⁹⁸⁶ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...opt. cit.*, p. 29.

cristianización para hacer frente al deseo de una afinidad ideológica entre todos los habitantes del lugar.

Al parecer, en los Repartimiento de la Villa, del 12 de noviembre de 1492 se otorgan tierras para la obra de la capilla de San Juan⁹⁸⁷. En el repartimiento de Juan Alonso Serrano se habrá adjudicado a la capilla de Coín, " diez aranzadas de tierra de riego, cinco aranzadas del cabo de arriba del camino de Málaga, linderos con los de San Gabriel e con el camino e el otro alinda..."⁹⁸⁸. Siendo erigida como parroquia mediante la ordenación practicada por fray Diego de Deza en 1505, a la que también se le confirmará la bula de Julio II⁹⁸⁹.



193. Fachada principal de la Iglesia Parroquial de San Juan, siglo XVI. La torre campanario elevada aprovechando un torreón de la fortificación andalusí. Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

⁹⁸⁷ ESTRADA SEGALERVA, J. L., y MERSSEMAN TITREN, A., *Historia de Coín*, Málaga, 1965, p. 133. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, p. 387.

⁹⁸⁸ *Idem.*

⁹⁸⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *ibidem.*, p. 388. AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 62.

Su fábrica, de mediados del siglo XVI, se debe al prelado malacitano, fray Bernardo Manrique, y como antes se refrendó sigue una tradicional planta basilical, tres naves sin crucero y cabecera plana⁹⁹⁰. Y la cronología puede deberse a los documentos del Archivo Parroquial, en los que se hace constar en 1565 libros matrimoniales y en 1571 de bautismo⁹⁹¹.

Se trata de un templo de una monumentalidad acusada pues impresiona su interior, el rasgo de permanecer a la vista los sillares de las columnas denotan la magnificencia de las catedrales. Su estado a medio encalar, el uso del ladrillo en los arcos de medio punto que voltean sobre las columnas y la piedra a la vista, provocan semblantes poco habituales en las iglesias de la comarca, a excepción de la Parroquia de Álora.

Coín, sede vicarial y segunda foco episcopal de la provincia, contiene la parroquia de San Juan del modelo de las iglesias columnarias con planta basilical, instaurado con la Colegiata de Antequera⁹⁹², y a la que en el setecientos se acogiera la Encarnación de Álora. Su amplio interior lo definen tres naves, la central y principal de mayor tamaño con respecto a las laterales, gruesas columnas sobre las que apean arcos de medio punto, son las encargadas de formar de eje divisorio entre los tres espacios. Columnas con sillares en piedra viva a la vista, de seguro que fueron extraídas de cantera local, y el capitel con triple moldura, simétrica, en cuanto a la distancia de separación, la primera con la segunda, en cambio, con respecto a la tercera se halla más próxima a las anteriores y con la peculiaridad de contener, podría decirse, dos salientes haciendo las veces de ábacos. Resulta interesante que la única utilización del ladrillo sea en los formeros a lo largo de toda la nave hasta los pies y en esta zona, bajo el coro. Es decir, prolongando desde la última columna hasta el muro interior de la fachada principal, existe, adosado a la columna y haciendo las veces de refuerzo, un muro todo de ladrillo con un gran vano, y este vano reproduce arco de medio punto con columnas

⁹⁹⁰ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

⁹⁹¹ Idem. AGUILAR GARCÍA, M. D., *ibidem*. CAMACHO MARTÍNEZ, R. *ibidem*. GARCÍA AGUERA, J. M., *ibidem*.

⁹⁹² AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 91.

adosadas al muro, y estas columnas son similares a las de toda la nave, sin embargo son de ladrillo y de menor escala.



194. Cubiertas planas de las bóvedas de las naves central y lateral. Al fondo indicio del gótico de arco ojival, convertidos en medio punto en siglo XVIII

Indicios del góticos, a ambos lados del presbiterio permanecen en las naves laterales a la altura de la cabecera del edificio, en el preciso lugar donde las naves arrancan. El primero de ellos lo conforman las bóvedas de aristas y el siguiente arcos

ojivales, rellenos en el siglo XVIII, para convertirse en un medio punto. Todo el henchido luce encalado, sobre el cual se percibe el arco apuntado en ladrillo⁹⁹³.

Las cubiertas son bóvedas de medio cañón muy rebajadas que probablemente oculten la primitiva armadura de madera mudéjar⁹⁹⁴. En *La Historia de Coín de Ximénez de Guzmán* de 1796, éste escribió, "...su techumbre y atravezaños de madera labrada, con media naranja de la misma madera y labranza, que los materiales dan a entender su antigüedad..."⁹⁹⁵, parece suponerse que menciona una media naranja de madera, posiblemente situada anterior al arco del triunfo del altar mayor. A principios del siglo XX, indica Amador de los Ríos se "había sustituido el artesonado primitivo por el actual, según indican los canecillos de labor en que resplandece la tradición del Renacimiento...No otra cosa ha debido acontecer con el de la capilla Mayor...". Sería un artesonado renacentista que guardaba similitud y decoro con el del altar mayor⁹⁹⁶, o como afirmaría Temboury, un gran artesonado de lacería⁹⁹⁷.

En cuanto a la utilización de la madera, independientemente del anterior artesonado oculto, el coro se eleva sobre alfarje con gruesas zapatas y jácenos⁹⁹⁸. Y, el altar mayor, elevado por gradas exhibe en la cubierta, como decimos, un exuberante artesonado renacentista, que según Amador de los Ríos,

"Fórmanle agudos rombos, pintados de blanco y recorridos de cordones de oro, y de tal suerte las dichas figuras geométricas ensambladas y dispuesta, que resultando en realidad el conjunto peregrino y no falto de belleza, simula, hasta donde es posible, la corola de la dalia, con el agrupamiento y distribución especiales del sin número de ángulos agudos, que brotan los uno de los otros"⁹⁹⁹

La bóveda del altar mayor, es una auténtica joya artística en madera de trazo octogonal soportada sobre pechinas de análogas ornamentación. Toda la superficie de la

⁹⁹³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *ibidem*.

⁹⁹⁴ AGUILAR GARCÍA, M. D., *ibidem*. CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca*..p. 388.

⁹⁹⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 30.

⁹⁹⁶ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 193.

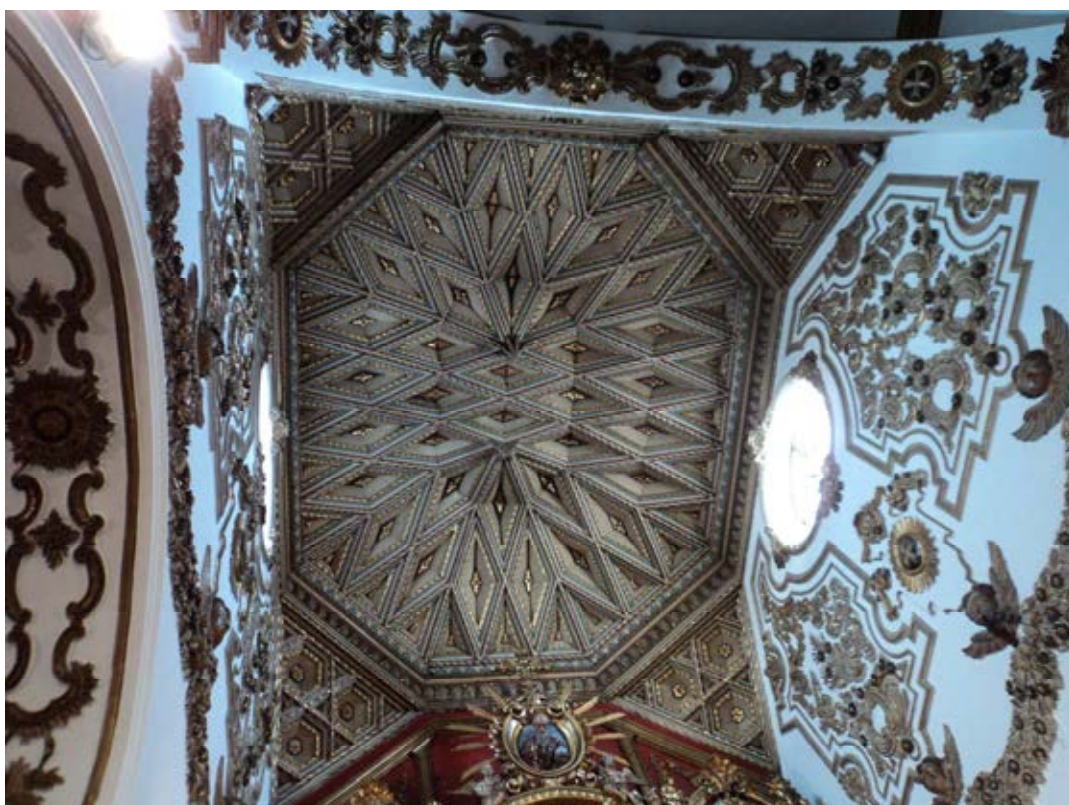
⁹⁹⁷ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

⁹⁹⁸ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, pp. 91y 185. CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca*..p. 388.

⁹⁹⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*, Málaga, La Provincia, 1907, p. 125.

cubierta lo conforman una concentración, en torno al eje central, de innumerables casetones romboidales, y en todo el perímetro del octógono lo irrumpen formas triangulares. Las pechinas cambian de polígono, casetones en hexágono. La policromía utilizada en todas ellas son líneas doradas, crudas y azules, además en el fondo de cada figura poligonal, todo el espacio es un emergente dorado.

A la armadura tan ricamente decorada, se le añadieron unas importantes obras fruto del obispo Juan Eulate Santa Cruz, entre 1745-55, incidiendo primordialmente en el presbiterio de planta cuadrangular. A la par, las reformas afectaron a la profusa decoración de porte barroca a base de rocalla y hojarasca¹⁰⁰⁰, en las enjutas e intradós del arco triunfal, muros laterales del presbiterio, intradós de los formeros que comunican con capillas laterales, al altar principal, con bóvedas de aristas e intradós del medio punto que sirvió de henchido a las primitivas ojivas. Durante el mandato episcopal de Eulate se emprendieron magnánimas obras de reparación, embellecimiento y ornato.



195. Bóveda de maderada de porte renacentista y ornamentación lateral de mediados del XVIII

¹⁰⁰⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *op. cit.*, p. 389.

Describiendo por partes, el conjunto, los muros adyacentes del presbiterio recrean rocallas y hojarasca en torno a un óculo circular, a cada lado, en el de la Epístola dichos elementos ornamentales se extienden a cada lado del óculo, y cada sector es distinto y se halla inscrita en una moldura dorada de formas cóncavas, convexas y rectas. Rocalla, hojarasca, rosetas y un cuerno de la abundancia, en tonos dorados, y en el centro, bajo el vano circular, y a escala muchísimo menor, nuevamente formas curvas, cóncavas y convexas enmarcan un círculo de rayos solares y dentro de éste una cruz. Bajo todo este entramado, guirnaldas de hoja y rosetas, y a escala superior tres cabezas de toscos querubines, con un cierto aire colonial¹⁰⁰¹.

Tras somera delineación del diseño imperante en las áreas del presbiterio y capillas adheridas al mismo, el investigador e historiador coineño Francisco Marmolejo Cantos, asegura que con toda probabilidad que el ornato de los muros del altar mayor fueron ejecutados bajo el mecenazgo del obispo José Franquís Lasso de Castilla (1755-1773), sucesor de Juan Eulate Santa Cruz. Al tiempo, que la de las capillas colaterales se le atribuyen al patrocinio de José Vicente de Lamadrid, entre los años 1801 y 1809¹⁰⁰².

El abigarramiento decorativo de la nave del Evangelio es muy similar en la utilización de los motivos, pero como antes se anotó, los diseños son distintos. Por ello, en este apartado destacan llamativos dos cuernos de la abundancia y uno de ellos muestra un mascarón de perfil. Luego también es diferente la representación inserta en los rayos de sol, pues en este caso aparece el *Agnus Dei*, cordero de Dios o místico.

En el arco triunfal, el intradós finaliza el medio punto reproduciendo una cruz inscrita en un círculo de rayos solares, y las enjutas hacen lo propio enmarcadas en moldura, fuera, justo en el centro de las enjutas y justo en la clave del arco, nuevamente despunta la cruz, con círculo de rayos solares.

¹⁰⁰¹ *Idem.*

¹⁰⁰² Agradezco a Francisco Marmolejo Cantos.

Las bóvedas de aristas de las capillas laterales transcriben complicadas formas de rocalla con rosetas en cada segmento y en la clave un florón. En los arcos que dan acceso a las mismas, la rocalla encadenada es la protagonista con unos aspectos diferenciales, dependiendo del sitio ocupado. Es decir, en el Evangelio aparecen representadas las letanías marianas de la fuente, el pozo, la palmera y el ciprés. Y en la Epístola sólo han quedado los símbolos cristológicos del pelícano alimentando a sus polluelos, la paloma del Espíritu Santo y el cáliz.

Siguiendo en lo concerniente al área del presbiterio, el obispo fray Bernardo Manrique encargó el retablo mayor en 1564¹⁰⁰³ a Pedro de Moros¹⁰⁰⁴, obra que mostraba la vida de San Juan Bautista con medios relieves¹⁰⁰⁵ expuestos en los cuerpos y calles delimitados por columnas. En 1720 se forjó una nueva obra de reforma, afectando ésta al baptisterio, archivo, zona del altar mayor, capillas que lo jalonan y techumbre¹⁰⁰⁶. Con proyecto de cambio en el aspecto del presbiterio, se trasladó a la iglesia de San Andrés y Hospital de la Caridad¹⁰⁰⁷ porque en este punto tan importante del templo se elevaría uno de nueva planta, cuyo barroquismo eran las notas particulares, aunque conservando las imágenes de San Juan y un crucificado¹⁰⁰⁸ que se veneraban en el primitivo conjunto renacentista que se reubicó a San Andrés.

En cuanto a la fecha de fabricación del nuevo retablo, se adscribe a una cronología entre 1720-1722, pues en el Archivo Municipal de Coín existen documentos transcritos en la obra de Francisco Marmolejo, *Coín, humanistas, eruditos y bienes culturales. Corpus documental de los siglos XVI-XIX*,¹⁰⁰⁹. En un principio, para el retablo se gastarían en 1720, 200 ducados librados por el obispo¹⁰¹⁰, además de la contribución de los beneficiados con los materiales¹⁰¹¹.

¹⁰⁰³ Archivo Temboury, Notas manuscritas.

¹⁰⁰⁴ LLORDÉN, P. A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo Histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 30. ROMERO TORRES, J. L., "Pedro de Moros y el retablo romanista de Vélez-Málaga", en, *Resumen Actas del IV CEHA*, Zaragoza, Universidad, 1982, p. 125.

¹⁰⁰⁵ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁰⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *ibidem*.

¹⁰⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁰⁸ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

¹⁰⁰⁹ MARMOLEJO CANTOS, F., *Coín...op. cit.*, pp.53-55.

¹⁰¹⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca...p.* 389.

¹⁰¹¹ *Idem*. MARMOLEJO CANTOS, F., *Coín... op. cit.*, pp.53-55.

Existen otras fechas muy anteriores que aseguran la realización del mismo. Esta obra de arte que presidía San Juan desapareció en la Guerra Civil y se reconstruyó uno nuevo con un corte barroco similar en 1946 a cargo del artista malagueño Pedro Pérez Hidalgo, el carpintero José Núñez Rodríguez y el dorador Juan Flores Ruiz¹⁰¹². Desde abajo a la cúspide se veneran los siguientes: en el primer cuerpo en las calles contiguas San Pedro y San Pablo y en el centro una Inmaculada Concepción, obra del imaginero sevillano Sánchez Alarcón en 1941¹⁰¹³. En el segundo cuerpo, sobre unos pseudofrontones curvos aparecen sedentes y ligeramente recostados los cuatro Evangelistas y en una hornacina central, San Juan Bautista, titular de la parroquia, en el ático, sobre esta hornacina, una talla de Cristo Crucificado con ángeles custodiándolo y tocando trompetas, mientras que el remate lo corona un medallón con un medio relieve del Padre Eterno.

Para las obras de 1760, los hermanos mayores del Santísimo y Ánimas y la población de la villa sufragaron 8.000 pesos, y de esta cantidad en 1776 aún se le debían, al vecino Diego Robles 5.000 reales de dos retablos. La solución fue solicitar liberar una cantidad de dinero por el Cabildo, 9.000 reales con los que se solventaron los retablos, cancelos y un nuevo y amplio coro, muy preciso en la mayoría de los casos para Semana Santa. Desgraciadamente para este último no fue suficiente con el dinero librado por el Cabildo¹⁰¹⁴.

De la etapa de bonanza cambiaria de Eulate data la capilla de la nave del Evangelio, lugar donde se venera la Virgen de la Fuensanta en su estancia en San Juan. Este altar es de planta cuadrada con bóveda semiesférica dividida en ocho gajos delimitados por molduras pareadas. El ornato de cada segmento de la media naranja la ocupan rocallas con rosetas muy similares a las ya comentadas por el área del altar mayor y capillas colaterales; el florón de la clave es dorado en su totalidad. Las pechinas que sustentan la media naranja con similares motivos. El único cambio es que, en este caso, están ornamentadas con tonalidades gris, blanco, rojo y unas leves notas de dorado. En las esquinas del cuadrado en planta, aparecen pilastras con capiteles en

¹⁰¹² GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 289.

¹⁰¹³ *Idem.*

¹⁰¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca...*p. 389.

yeserías de hojas de acanto superpuestas y volutas sobre estas. En las paredes laterales se presentan amplias y bellas placas recortadas¹⁰¹⁵, propias del XVII que parecen enmarcar una cartela; y, la conclusión del intradós de arco de medio punto que da entrada a la capilla, igualmente presenta placas recortadas de menores dimensiones. La Virgen de la Fuensanta permanece en esta capilla casi todo el año, a excepción del mes y medio escaso que está en su ermita. Por sus largas estancias se le ha construido un tabernáculo, muy polémico, todo de mármol blanco y gris donde se le puede prestar fervor.



196. Primitivo retablo del Altar Mayor de San Juan encargado a Pedro de Moros en 1564, fue trasladado a la Capilla de San Andrés del Hospital de la Caridad entre 1720-1722. Archivo Temboury

¹⁰¹⁵ *Idem.* Son utilizadas en el siglo XVII aunque esta obra sea de mediados del XVIII.

Frente por frente de ésta, en el lado de la Epístola se abre una capilla de planta ligeramente rectangular, de ahí la bóveda helicoidal con ocho gajos carentes de decoración pero posiblemente la tuviera porque el florón central dorado es similar a los anteriores comentados. La bóveda presenta tricromía en blanco, rojo y celeste muy claro y se soporta sobre un anillo muy pronunciado y las pechinas totalmente encaladas. La única decoración dieciochesca, placa recortada con volutas y muy simple, se localiza, a cada lado, bajo el medio punto de entrada a la misma. La finalidad constructiva de esta capilla sería la Capilla Sacramental pues a partir del siglo XVII tenderán a colocarse en los laterales de los templos¹⁰¹⁶, sin embargo entre finales del XVIII y principios del XIX, el Santísimo Sacramento se trasladó a la capilla colateral de la Epístola¹⁰¹⁷.

El baptisterio, junto a la torre, en mayo de 1775 se le solicitó una obra por parte del obispado y por el maestro Felipe Pérez¹⁰¹⁸. Desde esta capilla se podía trasladar al antiguo y desaparecido archivo parroquial¹⁰¹⁹.

En cuanto a las imágenes y otras obras de arte que poseía y que desaparecieron en 1936, Juan Temboury ofrece la siguiente relación:

"...una sillería gótica, de nogal, de coro, compuesta de doce siales bajos, de brazos tallados, con quimeras y dragones. Está sillería era, puede afirmarse con seguridad, la antigua de la Catedral de Málaga, que estuvo instalada en su mezquita. En este seminario se hallaba la silla episcopal, única que tenía respaldo en alto; el resto de la sillería estaba en la iglesia de Cártama, y también fué destruida. Lo fueron, asimismo, en esta iglesia de Coín las tallas de San Jerónimo, una Dolorosa, una Virgen de las Angustias, una Magdalena, San Juan y San Francisco; los lienzos de San Francisco de Asís y Ánimas;..."¹⁰²⁰

¹⁰¹⁶ GONZÁLEZ TORRES, J., "Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga", *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, CEHA*, Málaga, Vol. I, 2002, pp. 225-243.

¹⁰¹⁷ Agradezco a Francisco Marmolejo Cantos.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 34.

¹⁰²⁰ Archivo Temboury, Notas mecanografiadas.



197. Desaparecido retablo de 1720-1722. Archivo Temboury

No cita en esta relación a una Santa Ana, un San Pedro de Verona, una Divina Pastora, la Virgen del Rosario y San Rafael¹⁰²¹ que él mismo certificó de su existencia en la parroquia pero seguro que igualmente desaparecieron. Todas estas, piezas según Temboury eran esculturas de Fernando Ortiz, artista de una gran calidad en el barroco dieciochesco español¹⁰²². Estas atribuciones se justifican por el estado actual de nuestros conocimientos sobre el escultor.

¹⁰²¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 33.

¹⁰²² Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

Concretamente existe una fotografía de esta Santa Ana, cuya mano derecha se posa sobre la cabeza de la Virgen María niña, y la otra se la lleva al pecho¹⁰²³. Su autoría se ha atribuido equivocadamente al círculo de Mena en dos fuentes, una del lugar de procedencia de la fotografía que es el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el otro es José Jiménez Guerrero en *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil*¹⁰²⁴.



198. Interior de la Iglesia Parroquial de San Juan, robustas columnas de piedra, arcos de ladrillo y al fondo el nuevo retablo tras la destrucción del dieciochesco en la Guerra Civil

¹⁰²³ Archivo fotográfico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Agradezco a María Sánchez Luque facilitarme este inédita y desconocida imagen.

¹⁰²⁴ JIMÉNEZ GUERRERO, J., *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*, Málaga, Editorial Arguval, 2011, p.497.

La edificación de San Juan tuvo que solventar el desnivel del terreno. De ahí que dos de sus puertas, Epístola y principal, se abran en alto con empinadas escalinatas para zanzar la altura. La del Evangelio cae a nivel del suelo de la calle, no siendo necesario resolver los dificultades de las restantes. Se imprime la utilización del ladrillo en arco de medio punto y jambas, la decoración mudéjar se reduce a una greca superior de entrelazo¹⁰²⁵ y se abre a un pequeño atrio o zaguán.

En la portada de la Epístola aparece la decoración cerámica en las enjutas y el resto de la misma es completamente un alfiz de ladrillos con arco de medio punto. La escalinata que conduce a la entrada es bilateral. Sobre la portada se abre un óculo proporcionando luz natural al interior.

No obstante, el más monumental es el principal, propio del siglo XVI por la mezcla de estilos. Un amplio balcón fijado entre contrafuertes con pináculos, y un ritmo en los óculos simétricos, uno y otro gemelos, dejando en el centro el acceso y sobre la balconada, uno de grandes dimensiones bajo otro menor. El pórtico en sí mismo vuelve a emplear el alfiz de ladrillo y en las enjutas los azulejos. Finalmente, una monumental escalinata para despejar la pendiente inclinada. Sintetizando, nos encontramos con una fachada con amplia escalinata de doble acceso, provista de portada de estilo mudéjar-renacentista¹⁰²⁶.

En la esquina de los pies del templo, por el muro de la Epístola, la torre maciza emerge con unas soberbias dimensiones, acordes con la superficie parroquial. Ha de recordarse que bajo la cal se esconde un portentoso torreón de fortificación andalusí que se elevó para dar cabida al cuerpo de campanas, estando rematada en el alero por canecillos de tradición mudéjar en doble nacela. Estos canecillos también pueden percibirse en todo el vuelo del tejado del exterior de las naves¹⁰²⁷. Además, en el lateral Oeste de la torre-campanario se vislumbra lo que parecen ser tres salientes de un maticán para apoyar un cadalso de madera, desde el cual el vigía musulmán defendía la fortaleza¹⁰²⁸.

¹⁰²⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*p. 389.

¹⁰²⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, p. 183.

¹⁰²⁷ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, pp. 91, 209 y 210.

¹⁰²⁸ GOZALBES CRAVIOTO, C., y MARMOLEJO CANTOS, F., *op. cit.*

Concluyendo, en San Juan de Coín se percibe una mezcla armoniosa de estilos¹⁰²⁹ que se fusionan y que convergen a lo sumo en un espectacular conjunto en el que se dan cita:



199. Portada del lado de la Epístola con decoración cerámica en las enjutas y alfiz de ladrillo.
Foto Archivo GDR Valle del Guadalhorce

¹⁰²⁹ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

- Influencia islámica en el campanario de planta cuadrada separado del muro de la iglesia.

- Al mudéjar pertenecen la bóveda estrellada del presbiterio, el artesanado de laceria perdido de la nave central, los canecillos del vuelo del tejado de iglesia y torre, el artesanado del coro, la utilización del ladrillo de las portadas y los azulejos con motivos decorativos de los frentes principal y nave de la Epístola.

- Del gótico, las bóvedas de aristas y los arcos ojivales de las capillas laterales al presbiterio situados en ambas naves, y los contrafuertes de la fachada principal coronados por pináculos.

- Son motivos renacentistas las gruesas columnas interiores, la fachada principal, y la traza de la escalera en dos vertientes elevadas a un espacio llano. Otros autores añaden la cubierta del altar mayor en artesanado de madera con casetones renacentistas¹⁰³⁰.

- Barrocos: ornamentación de altar mayor y capillas laterales y retablo mayor.

¹⁰³⁰ AGUILAR GARCÍA, M. D., *op. cit.*, p. 91

8.5. Inventario de obras

Grabado en lámina de cobre de la Virgen de la Fuensanta de 1716

La primera representación iconográfica de la Virgen de la Fuensanta es un grabado en lámina de cobre. En el mismo se puede leer que su primera advocación fue la de Nuestra Señora de la Consolación. Esta estampa se reproducía a demanda de la Hermandad y se estuvo comercializando hasta finales del siglo XIX¹⁰³¹.

"Titulábase tambien esta Ymagen de la Consolacion, como se ve en papeles antiguos y en una lámina abierta en cobre que la representa y que hoy vende la Hermandad p^a. con sus productos atender al culto de la Señora..."¹⁰³²

El motivo principal representado en el grabado es la Virgen de la Fuensanta, de ahí su posición central, como la verdadera protagonista de la obra. El conjunto divide horizontalmente en dos espacios, inferior y superior, terrenal y celestial, respectivamente. Al tiempo que también lo hace en vertical, partiendo del guardapolvo, la Virgen de la Fuensanta y el caño de donde nace el agua. Igualmente, muestra aspectos muy relacionados con la iconografía e historia que rodea su milagrosa aparición, al recordar muy escuetamente el relato del morisco mondeño que vino a refugiarse en una cueva por una fuerte tormenta, y el descubrimiento de la oquedad de la que mana agua limpia de una fuente. Como se recordará allí halló una pequeña imagen creyendo que se trataba de una muñeca.

El área inferior de la calcografía recrea, de izquierda a derecha, la imagen del pastor morisco arrodillado y en actitud de sumisión ante el milagro que la Virgen repetía sucesivamente. El pastor, acicalado con ropajes propios de su condición, pantalón a media pierna y chaleco de piel de oveja, con media melena, brazos y rostro con ademán asombrado. Junto a él, arrojados en el suelo, atavíos oportunos sabor costumbrista como el gorro, zurrón y cayado de pastor.

¹⁰³¹ GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín...op. cit.*, p. 39.

¹⁰³² HERMOSA y SANTIAGO de, F., *op. cit.* p. 132, (inédito). Agradezco a Francisco Marmolejo...

Siguiendo con el proceso de observación, el centro de la composición inferior muestra un manantial, caño o boca surtiendo de agua, mientras que en el punto izquierdo se aprecia parte de la manada pasciendo en el campo, solo un par de ella, de ganado caprino y lanar.

Acerca de todo lo recreado, del pastor y los animales, llama la atención unos paisajes montañosos en los que se pueden delinear dos poblaciones, una a cada lado. Las prominencias montañosas deben hacer alusión al paraje de los altozanos de Pereila, territorio intermedio entre Monda y Coín. Además, estas también se divisan en las mismas, en el sector del pastor es una población pequeña, con una sola torre campanario de la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol que sobresale del caserío y debe de corresponder a Monda, en cambio en su contrario se percibe una población de mayor entidad, con construcciones muy monumentales y grandiosas. Claramente son éstas torres campanarios de Santa María de la Encarnación, San Juan, entre ambas Palacio Episcopal, e incluso se puede alcanzar ver San Agustín, por su posición más al Noreste. Y es más, el bosquejo de Coín recuerda indiscutiblemente al realizado en las Respuestas Generales del Marqués de la Ensenada, o se podría apuntar que los dibujantes de Ensenada tomaran esta toma de Coín en el grabado para el de las Respuestas Generales ya que por cronología, la obra que se está tratando, de 1716, es anterior a la del Marqués, de 1752.

Del centro de la composición inferior emana una armoniosa disposición a modo de ramo de flores, surgiendo de tallos gruesos y fuertes gigantescas azucenas y botones de oro, y en menor escala flores trompetas y otras especies, enmarañadas con hojas. En lo concerniente a las azucenas, se recordará, están muy relacionadas con la iconografía de la Fuensanta, por la aparición de una de ellas en el zurrón del pastor. Se han contabilizado hasta tres, abierta en extremo izquierdo, semi-abierta en el centro y cerrada en zona derecha, en la superficie del grabado.



200. Grabado en lámina de cobre de la Virgen de la Fuensanta de 1716. Foto tomada de *Crónicas de Coín*, Fundación García Aguera

En el nivel celeste, la Virgen de la Fuensanta, parece resurgir de la centrada disposición floral conforme al aspecto del original. La Virgen se muestra frontal y sentada

en sillón de reina celestial. El manto estrellado, da una amplia vuelta hasta rodearle las rodillas. En su mano derecha sostiene una granada entreabierta y con el brazo izquierdo coge al Niño Jesús, apoyándose sobre el muslo izquierdo de la madre. El Niño todo desnudo con el único atuendo que la corona al igual que María. Y toda ella rodeada de rayos solares de la Virgen Apocalíptica.

Cubriendo a la Virgen de la Fuensanta un guardapolvo o dosel del que penden cortinajes que sostienen ángeles, pareciendo entornar las alabanzas de María. Este cortinaje con ornamentación floral, de corte barroco, podría ser el que se colocó en la hornacina donde se veneraba en la ermita antes de la construcción del camarín y retablo, cuando se instaló una colgadura de tafetán rosado en 1676¹⁰³³. De los aledaños al guardapolvo irrumpen filacterias mostrando movimiento, al igual que los únicos paños que poseen los ángeles.

En lo concerniente al guardapolvo y cortinajes, aún se conserva uno similar en el Santuario de Flores, enmarcando el vano de entrada al camarín de la Virgen de Flores de Álora y es todo dorado con los ramos de flores son de colores tanto en las cortinas como en el guardapolvo.

En el inferior de toda la imagen se lee la siguiente leyenda en una cartela:

“VERDADERO retrato dela Milagrosa IMAGEN de Ntra; S^a D de CONSOLACION, (dela fuente Santa) dela Villa de COIN. El Ill^o; S^o; D^o. fr. Manuel de Santo thomas. Obispo de Malaga concede quarenta, Día de Indulgencia. Aquien Rezara una Salve. Año D. 1716.”

¹⁰³³ A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 5.

Grabado decimonónico de la Virgen de la Fuensanta¹⁰³⁴

En líneas generales, esta pieza grabada contiene una completa similitud iconográfica con la anterior. Pues, partiendo del tema principal de figurar a la Virgen de la Fuensanta con un mero objetivo devocional. Se muestran adyacentes, personajes, paisajes y otros elementos que conforman la historia que rodeó a su aparición, leyenda abreviada en el grabado anterior y argumentada en el epígrafe dedicado a la imagen.



201. Grabado del siglo XIX. Foto tomada de *Don Fernando de Hermosa y Santiago en la Historia de Coín* de Francisco Marmolejo

¹⁰³⁴ MARMOLEJO CANTOS, F., *Don Fernando de Hermosa y Santiago en la Historia de Coín*, Coín, Fundación García Agüera, 2013, p. 51.

Los personajes, en cuestión, son de una parte el pastor arrodillado situado a la izquierda, rabadán morisco con indumentaria agreste, zurrón a la espalda y báculo a la izquierda, pantalón ceñido a media pierna y camisa prendida por un cinturón. La efigie es la propia de un santo en actitud de rogativa, más que de morisco asombrado ante lo acontecido. Presenta melena corta y barbado, recordando la faz más a un San José y el conjunto en general, con indumentaria inclusive, se asemeja sospechosamente a un San Isidro Labrador.

El sector derecho, no son personajes como tal pero sí lo serían de una fábula, al tratarse de las ovejas de rebaño del pastor. Reses jóvenes que pastan y juegan ajenos a lo que acontece a su alrededor. Al fondo de ambas escenas, paisajes montañosos que nuevamente puedan identificarse con los montes de Pereila.

El eje central muestra una disposición piramidal que fracciona la obra verticalmente en dos, compuesta del inferior al superior por los siguientes elementos:

Partiendo de una base cuadrangular cuyo frontal se asemeja a una balaustrada partida, se delimita el espacio necesario para representar una típica fuente coineña de las muchas que se reparten por calles, plazas, patios o anejas a edificios religiosos. Claramente se reitera la advocación de la Fuente Santa de la que mana agua, nacimiento que había en aquella cueva de Pereila. Sobre la balaustrada, una plataforma plana y en sus esquinas dos niños en contraposto, emiten notas musicales con instrumentos de viento. En el centro del improvisado escenario, una gran esfera se oculta tras la peana de la fuente, tras volutas de formas cóncavas y convexa que sirven de apoyo a los pies de unos *puttis* asentados en el globo. Sobre el mismo, descansa una peana de la que penden sendas guirnaldas. Dicho pedestal parece recordar a la peana ovalada de plata sobredorada orlada de perlas y esmeraldas¹⁰³⁵ que posee la imagen. Sobre ésta, dos

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 62. A. D. E., Caja 281, Leg. 5, doc. 6.

cilindros superpuestos estriados de los que emanan una nube que sostiene el pedestal que sirve de asiento a la Virgen de la Fuensanta. Al tiempo, el pedestal se inscribe a una base de plata que simula un ramo de azucenas sobre la que se adapta un fanal de cristal de roca con forma de ojiva que encierra a la imagen¹⁰³⁶. De tal nube parte, alrededor de la Virgen y el Niño una nebulosa que culmina en corona alrededor de la cual quedan recostados dos querubines, y la pompa brumosa podría perpetuar el fanal o cápsula de cristal que la protege. Y nuevamente los rayos de sol con estrellas en las puntas de la Virgen Apocalíptica, terminan de configurar la iconografía inconfundible de la Patrona de Coín.

Según el investigador Francisco Marmolejo Cantos, este grabado pudo ser realizado por el artista local José Fernández Cabrera, Secretario General del Ayuntamiento de Coín, a finales del siglo XIX¹⁰³⁷. Artísticamente predomina el anacronismo, especialmente en el pastor y en la fuente, aderezado con pinceladas del novecientos.

El inferior de la ilustración grabada posee la leyenda:

“MARIA Sma. DE LA FUENSANTA

Que se venera en la Villa de Coin”

¹⁰³⁶ Idem.

¹⁰³⁷ Agradezco a Francisco Marmolejo Cantos.

Exvoto de la Ermita de la Virgen de la Fuensanta

En el manuscrito de Ximénez de Guzmán de 1796 se hace referencia a los exvotos que contendría la ermita, allá por finales del siglo XVIII. Se trata, como en tantos y tantos casos, de testimonios de agradecimiento que numerosas personas habían traído a la Virgen de la Fuensanta tras haberles concedido un expreso deseo. Cada una de estas obras nos cuenta una historia propia que refiere la gratitud, propia o ajena, de una vida salvada milagrosamente por invocación y petición a la Virgen de la Fuensanta. De hecho, en otros tiempos, las paredes de la ermita estaban literalmente inundadas de estas ofrendas, que constituyen pruebas evidentes de los favores de los que habían sido merecedores los lugareños de Coín gracias a la Fuensanta¹⁰³⁸.

Desconocida la denominación y autor del exvoto de 1834, este óleo sobre lienzo de reducidas dimensiones y buena conservación (de ahí su perfecta visión y profusión de detalles), era uno más de los "cuadritos" que ocupaban las paredes de la ermita de la Fuensanta desde el zaguán al Altar Mayor.

Pese a que desconocemos el otro exvoto con el que sabemos que formaba pareja podemos deducir la historia: el sacerdote Juan de Agüero se encontraba con sus hermanas tranquilamente en su casa, cuando, a altas horas de la noche y repentinamente, entraron dos bandoleros a asaltarles, robarles y matarles. Todos ellos, arduamente aplicaron sus rogativas a la Fuensanta, milagrosa Virgen que intercedió por ellos, logrando que los maleantes huyeran sin hacerles ningún daño. En este punto, sobresale uno de los valores fundamentales de los exvotos pintados como testimonio del poder de la oración como el medio más generalizado para establecer la comunicación entre Dios y los seres humanos, como elementos desiguales en esta relación. En cualquier caso, la dirección de ese diálogo –como se nos cuenta en la historia referida– es siempre de abajo a arriba, del ser humano a

¹⁰³⁸ GARCÍA AGÜERA, J. M., *La Historia.....op. cit.*, pp. 79 y 80.

la Divinidad, utilizando la expresión oral o bien la mental, en razón de la capacidad divina de “leer” nuestros pensamientos¹⁰³⁹.



202. Exvoto de la ermita de la Fuensanta, 1834. Foto de procedente de www.fundaciongarciaaguera.org/pdf/AFGA_1834_el-presbitero-de-coin-juan-aguero-asaltado-por-ladrones.pdf

La pieza responde a una característica pintura costumbrista andaluza, en la cual se muestra el interior de la estancia con elementos donde la vista reclama la atención del espectador hacia todas las cuestiones de detalle, a saber: los cuadros de las paredes, sillas, damero ajedrezado del suelo bicolor. Al fondo, un bandolero sale de una de las habitaciones donde ya ha hecho el registro y ha amordazado a una de las hermanas. En primer plano, otro malhechor intenta dar muerte al sacerdote, mientras la otra hermana del presbítero, situada detrás de ambos, intenta defenderlo. En el extremo izquierdo, descuellla la aparición de la Virgen de la Fuensanta sobre una vaporosa nube que llega a envolverla con tres pares de querubines a los pies y a ambos lados sobre la misma. Son peculiares estos últimos pues, por algún motivo en especial, uno es de raza blanca y otro mestizo imprimiendo al conjunto un sugerente aspecto colonial, quizás para definir que los

¹⁰³⁹ RODRÍGUEZ BECERRA, S. y VÁZQUEZ SOTO, J.M^a, *Exvotos de Andalucía. Milagros y promesas en la religiosidad popular*, Argantonio Ediciones Andaluzas, 1980, p. 31. RODRÍGUEZ BECERRA, S., "Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C. et al. (Coords.), *La religiosidad popular, I. Antropología e Historia*, Barcelona, 1989, pp. 123-134.

milagros de la Virgen de la Fuensanta traspasan las fronteras hasta las tierras americanas y por extensión a los mismos confines del mundo, pues así también lo enunció Ximénez de Guzmán:

"... Soberana Reina, derramando, a manos llenas, las aguas de su misericordia en la tierra en el mar, en las Indias, y en todas partes que la imploran con este glorioso título de Fuensanta..."¹⁰⁴⁰

En la base del exvoto puede leerse la historia que envolvió a tal milagro:

"Dº. Juan de Agüero Presbº. y sus hermanas, siendo sorprendidos en su misma Cas, á deshoras de la noche por unos ladrones, y viendose destituidos de todo humano auxilio, invocaron a Mª.Sma. de la Fuen=Santa, y huyeron aquellos sin hacerles daño alguno. Año de 1834"¹⁰⁴¹

La imbricación de las imágenes sacras en la sociedad andaluza del Barroco fue absoluta. Al afán de "personalizarlas" contribuyeron de manera entusiasta sus fieles, divididos entre la constelación de advocaciones que vertebraban las collaciones parroquiales y demarcaciones conventuales hasta convertirlas en auténticos "partidos" ciudadanos. A título de ejemplo idiosincrásico, referimos dos importantes exvotos de la provincia de Málaga que tienen por protagonista la Virgen del Rosario de Antequera. La historia comienza cuando, en 1587, Juan Vázquez de Vega esculpía una hermosa imagen de la Virgen para la Cofradía del Hospital de la Caridad de Antequera. Cuando ésta se traslado al Convento de Santo Domingo en torno a 1590, la escultura pasó a ser titular de la Pontificia y Real Archicofradía del Rosario, convirtiéndose bajo el auspicio de la Orden de Predicadores en un fenómeno de masas al figurar entre los más carismáticos y taumatúrgicos iconos marianos de la referida ciudad de Antequera. Así lo atestigua el extraordinario y lujoso patrimonio en bienes muebles e inmuebles, textiles recamados, piezas de platería y joyas que logró atesorar la imagen de referencia, gracias a la generosidad popular. Pero no menos interesante y "rico" es este otro patrimonio

¹⁰⁴⁰ GARCÍA AGÜERA, J. M., *La Historia.....op. cit.*, pp. 79 y 80.

¹⁰⁴¹ http://www.fundaciongarciaaguera.org/pdf/AFGA_1834_el-presbitero-de-coin-juan-aguero-asaltado-por-ladrones.pdf

antropológico, de hondo y espontáneo sabor popular, significado por las tablillas pintadas o exvotos que perpetúan los numerosos milagros de la Virgen¹⁰⁴².

Del XVIII data la memoria histórica visual de estos dos “prodigios”. El primero refiere el accidente sufrido por José Montesinos y sus acompañantes, el 20 de junio de 1784, al atravesar la acequia del olivar de Palma, cuando al romperse las bridas del coche de caballos estuvieron a punto de quedar arrollados y perder la vida. El segundo recuerda el suceso acaecido la noche del 8 de octubre de 1790, primer día de la octava del Rosario, cuando se desprendió el badajo de la campana mayor de Santo Domingo y cayó en la concurrida plaza aledaña sin que nadie sufriese lesión alguna¹⁰⁴³.

En ambos casos, y lo hacemos extensivo al de la Fuensanta de Coín que estudiamos, el carácter “documental” de los exvotos pictóricos se impone al plástico al actuar de testimonio veraz de unas situaciones y comportamientos que proporcionan una información de primera mano acerca de las formas, usos, costumbres y modos de vida en la Andalucía Barroca. La ausencia de perspectiva académica y la manifiesta carencia de profundidad espacial, pese a los esfuerzos por sugerirla, se compensan en el regusto por el detallismo de enseres, objetos y atuendos identificadores de los respectivos sectores sociales, combinándolo con el afán realista en actitudes, fisonomías y movimientos y el suelto tratamiento pictórico de los fondos paisajísticos¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² CURIEL, A., *Cuadernos de la Historia de la Cofradía de la Virgen del Rosario de Antequera*, Antequera, 1992, pp. 55-57 y 95.

¹⁰⁴³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “El viloche/El milagro de la campana”, en VILLAS TINOCO, S. y PEZZI CRISTÓBAL, P., *Málaga Moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, 2011, pp. 304-305.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*.

Santa Ana y San Pedro Mártir de Verona

Ambas imágenes eran veneradas en la Iglesia Parroquial de San Juan de Coín y, junto con otras obras de arte que poseía, fueron destruidas en 1936. Aunque el erudito Juan Temboury ofrece una relación de las piezas artísticas del templo que desaparecieron en los sucesos, no menciona estas dos piezas ciertamente sobresalientes¹⁰⁴⁵.

Santa Ana y un San Pedro llegaron a la parroquia coineña junto con una Divina Pastora, la Virgen del Rosario y San Rafael¹⁰⁴⁶ de la mano del obispo Juan de Eulate y Santa Cruz (1745-1755), tal y como Temboury certificó de su existencia. Según la sagaz intuición del erudito, todas estas piezas, efectivamente, eran piezas escultóricas de Fernando Ortiz (1717-1771), artista excepcional, primer andaluz académico de mérito de San Fernando y escultor de una gran calidad en el contexto del barroco español dieciochesco¹⁰⁴⁷.

"Fernando Ortiz, el gran imaginero barroco, malagueño, labra para esta iglesia, por encargo del citado obispo, una Santa Ana, un San Pedro, mártir, una Divina Pastora, una Virgen del Rosario y un San Rafael, que eran esculturas de lo más fino y delicado de toda su obra y de las más sentidas y bellas de todo el exquisito arte barroco español"¹⁰⁴⁸.

Lo que ha llegado hasta nuestros días de ambas esculturas es el testimonio gráfico aportado por sendas fotografías, cuya procedencia es el archivo fotográfico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas¹⁰⁴⁹. Según la ficha técnica del CSIC, a San Pedro Mártir no le conceden autoría pero Santa Ana la atribuyen al círculo de Mena coincidiendo con otra fuente bibliográfica, ajena por cierto a la Historia del Arte, como la obra de José Jiménez Guerrero *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil*¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴⁵ Archivo Temboury, Notas mecanografiadas.

¹⁰⁴⁶ GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez...op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴⁷ Archivo Temboury, Documentos mecanografiados.

¹⁰⁴⁸ *Idem*.

¹⁰⁴⁹ Archivo fotográfico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Agradezco a la Dra. María Sánchez Luque facilitarme estas inéditas y desconocidas imágenes.

¹⁰⁵⁰ JIMÉNEZ GUERRERO, J., *op. cit.*, p.497.

Sin embargo, siguiendo las indicaciones del Dr. Sánchez López, San Pedro Mártir y Santa Ana son perfectamente atribuibles a Fernando Ortiz, coincidiendo con sus afinidades respecto a la Divina Pastora, obra esta última tallada y conducida a Coín a la vez que las que estamos analizando y, según Temboury, labradas por Ortiz.

Artística y técnicamente, San Ana y San Pedro Mártir se corresponden, como decimos, con la interpretación y poética estilística de Fernando Ortiz¹⁰⁵¹ y muestran características análogas a la Divina Pastora¹⁰⁵², puesto que poseen rostros alargados, rasgos afilados, equilibrado talante pensativo y gran depuración en el modelado. El tratamiento de los paños revela el típico sistema formal desarrollado por Ortiz tras su regreso de la Corte en 1756. El contacto con el arte de corte europeizante, de estirpe francesa e italiana, experimentado y asimilado en Madrid por sus contactos con el italiano Giovan Battista Olivieri (1708-1762), Director del Taller de Escultura del Palacio Real, se traduce en el aspecto diamantino en los drapeados que, a partir de entonces, tenderá a expresar a sus obras. En este sentido, las piezas presentaban, tal y como pueden apreciarse en las referidas imágenes fotográficas, vestimentas de retículas poligonales, algunas de ellas similares a las celdillas de un panal, que se contraponen al efecto plástico y visual de los pliegues del manto, resuelto a base de cortes limpios y aristados que recuerdan la talla angulosa del mármol¹⁰⁵³. Dicha dualidad técnica sería aplicada, en un mayor o menor grado y según los casos, pues Santa Ana los acentúa desmesuradamente, en cambio en San Pedro Mártir no son tan perceptibles.

¹⁰⁵¹ ROMERO TORRES, J. L., "Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística". *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1981, 1-2, pp. 147- 170. ROMERO TORRES, J. L. "La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (Coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, pp. 79-81. ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Diario SUR, 2011; TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J. L., "Hacia una nueva visión de la Escultura en la Andalucía Barroca", en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 325-344.

¹⁰⁵² SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 18, Málaga, Universidad, 1996, pp. 37-62. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga", en *Actas del IX congreso CEHA. "El Mediterráneo y el Arte Español"*, Valencia, Universitat, 1998, pp. 167-174. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*, Málaga, Asociación Cultural 'Cáliz de Paz'-GSP Editores, 2010.

¹⁰⁵³ *Idem.*

En cualquier caso, y como apunta el referido especialista, estas esculturas encajan estilísticamente con una serie de obras acometidas por Fernando Ortiz, a partir de 1760, y “que van consumando el triunfo de un binomio estilístico que conjuga los sofisticados aires italianizantes de sabor cortesano con el preciosismo rococó de la centuria. Semejante mixtura se hace presente en un conjunto de esculturas donde la limpieza y brillo de las carnaciones sonrosadas y la frescura juvenil de los rostros, se ven realzados por los caprichosos plegamientos diagonales de dureza metálica, los vuelos vaporosos de los tejidos más ligeros y los brocados marfileños salpicados de motivos florales y rameados verdosos que contrastan con los rojos y azules intensos de otras prendas vestidas por sus personajes”¹⁰⁵⁴.

Santa Ana¹⁰⁵⁵ fue esposa de Joaquín y madre de la Virgen María, según la tradición recogida en los Apócrifos, por cuanto los Evangelios canónicos silencian estos personajes. De acuerdo con dicha tradición, suele representarse entrada en años pero éste no es el caso pues el rostro, ligeramente inclinado hacia la derecha, mostraba suaves facciones bien dibujadas y perfiladas, situándose en la consabida línea preciosista del artista. Su mano derecha se posa sobre la cabecita de la Virgen María niña, coronada de flores, mientras la otra se la lleva al pecho, en cuanto había llevado en su seno a la esperanza del mundo. También se delata la predilección del artista en estofar de verde y oro sus vestiduras.

San Pedro Mártir de Verona¹⁰⁵⁶ aparece siempre representado con hábito blanquinegro propio de la Orden Dominicana. En una de sus manos sujeta un libro, en este caso cerrado, mientras que con la otra suele sostener una palma alusiva a su victoria por el martirio. La fotografía deja advertir la pose de haber tenido dicho atributo. El santo

¹⁰⁵⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental", en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 465-496. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La escultura andaluza del siglo XVIII en los círculos orientales", en *Actas del I Congreso andaluz sobre patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del Escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Cuadernos de Estepa, 2014, 4, pp. 17-58 [Edición digital].

¹⁰⁵⁵ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 31.

¹⁰⁵⁶ GÓMEZ-CHACÓN, D. L., "San Pedro Mártir de Verona", *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, Madrid, Universidad Complutense, 2014, pp.79-96.

fue asesinado en 1252 en un bosque a medio camino entre Como y Milán. Su verdugo, Carino de Bálamo, le asestó varios golpes en la cabeza con un alfanje (objeto que se representa sobre su cabeza), fracturándole el cráneo. Al caer el santo al suelo, su asesino lo abandonó creyendo que yacía muerto, pero al no ser así, Carino dio media vuelta y le clavó un puñal en el pecho.



203. Santa Ana y la Virgen Niña, obra de Fernando Ortiz. Desaparecido en la Guerra Civil. Foto del CSIC, cedida por la Dra. María Sánchez Luque



204. San Pedro Mártir de Verona, obra de Fernando Ortiz. Desaparecido en la Guerra Civil. Foto del CSIC, cedida por la Dra. María Sánchez Luque



205. Divina Pastora de Fernando Ortiz venerada en la Parroquia de San Juan y desaparecida en 1936. Foto tomada de "Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora" del Dr. Sánchez López

IX. PIZARRA. VIRGEN DE LA FUENSANTA

IX. PIZARRA. VIRGEN DE LA FUENSANTA

9.1. Religiosidad popular

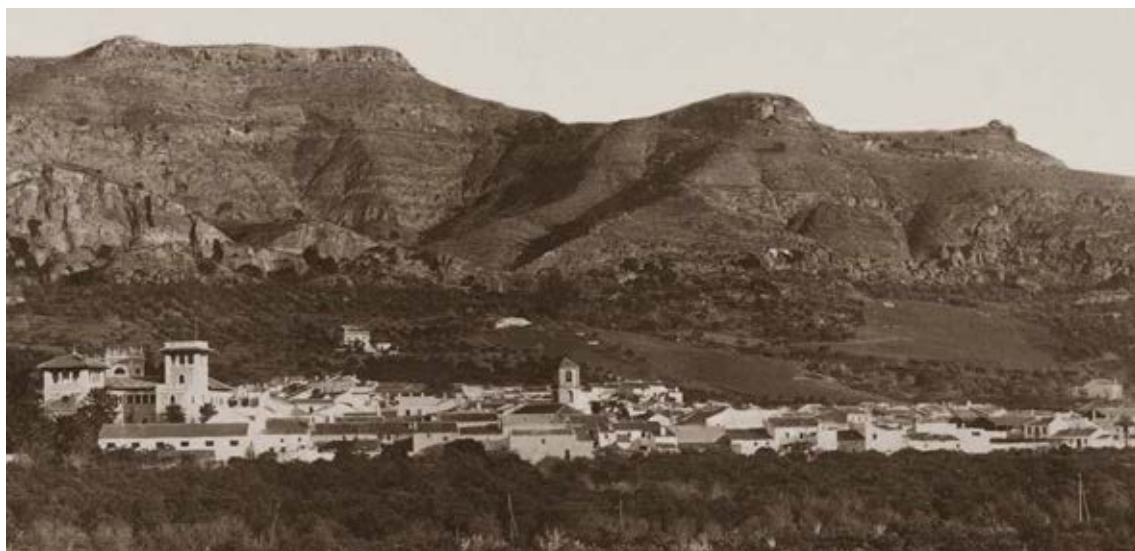
La conquista y posterior incorporación del Reino Nazarí de Granada a la Corona de Castilla por los Reyes Católicos franqueó las puertas de sus territorios a infinidad de colonos cristianos, quienes no tardaron en ocupar toda la extensión de esta nueva tierra llena de nuevas promesas, con los símbolos identificativos de su huella cultural y cultural. De ahí, las tendencias religiosas predominantes tales como la devoción mariana constantemente alentada por las cuantiosas consagraciones de ermitas, iglesias y conventos bajo la advocación de la Virgen María. El título de María bajo el nombre “de Fuensanta” parece que fue fruto de la inspiración natural de los nuevos pobladores cristianos, dado tanto que en la comarca natural del Valle del Guadalhorce la advocación despertó gran interés devocional, en Alhaurín de la Torre con el Convento de Frailes Mínimos de Nuestra Señora de la Fuensanta del Valle, como en las ermitas de Nuestra Señora de la Fuensanta en Coín y Pizarra. Estos tres focos de culto mariano son debidos a encuentros fortuitos y casuales de las imágenes marianas, junto al curso permanente de aguas benéficas en Alhaurín y el nacimiento de un manantial en Coín y Pizarra¹⁰⁵⁷.

“La Pizarra” sería un lugar de predicación de Frailes Dominicos unidos al tradicional rezo del Rosario de la Aurora. De ahí, la refundación de la Cofradía del Rosario en 1689 por Bartolomé de Vargas, presbítero de La Pizarra y persona designada para ingresar las cuentas de las limosnas recaudadas por la Congregación. Al Rosario se le unió en 1719 la recién fundada Cofradía de la Doctrina Cristiana¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Orígenes históricos de la veneración de Nuestra Sra. de la Fuensanta de Pizarra", *Fuente Santa n° 1*, 2011, pp. 17-19.

¹⁰⁵⁸ Agradezco a Cristóbal Márquez.

El reflejo de la religiosidad y devoción de los pizarreños y foráneos a la Virgen de la Fuensanta era y lo sigue siendo desbordante, de lo cual se infiere las mandas testamentarias que dan cuenta de ello y que a continuación se reproducen¹⁰⁵⁹:



206. Vista de Pizarra, 1933. Foto del Blog Pizarra en el Recuerdo

Testamento del Presbítero Bartolomé de Vargas otorgado ante Diego de Gozón el 27 de agosto de 1610.

"...Item mando se compre un cáliz de plata¹⁰⁶⁰ para Nuestra Sra. de la Fuensanta de este Lugar si no lo hubiera yo dado antes de mi muerte..."

Testamento de Juan Vázquez de Boza el 26 de marzo de 1668.

¹⁰⁵⁹ Agradezco a Cristóbal Márquez. MÁRQUEZ BRAVO, C., "La devoción a la Virgen de la Fuensanta a través del tiempo", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*. Pizarra, 2004, inédita. Así todos los textos de testamentos son del trabajo de Márquez Bravo citado en esta misma nota.

¹⁰⁶⁰ Según Cristóbal Márquez Bravo, esta pieza aparece en el inventario del siglo XVII (1664).

"...Declaro que Bartolomé Rodríguez, ermitaño que fue de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta, me debe 125 reales de resto de una yegua que le vendí a precio de 242 reales, mando se le cobren al susodicho..."

Testamento de Pedro de Torres, natural de Casapalma y vecino de La Pizarra, el día 30 de mayo de 1736.

"...Mando se digan dos misas rezadas en la Hermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta, extramuros de este lugar..."

Testamento de Pedro de Rozas, natural y vecino del Lugar de la Pizarra, otorgado el 17 de abril de 1753.

"...Item mando y es mi voluntad se diga una misa rezada a Ntra. Sra. de la Fuensanta, extramuros de este Lugar, pagando por ello lo que se acostumbra, que le tengo de promesa a esta santa imagen..."

Testamento de Cristóbal de Aguera, vecino de la Villa de Casapalma el 17 de mayo de 1719 en el que deja,

"... una misa a Ntra. Sra. de la Fuensanta de La Pizarra en su ermita".

Testamento de Pedro Belmudes, ermitaño de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta extramuros de la Villa de La Pizarra el 19 de julio de 1726.

"...amortajado con un hábito de eremita..."

"...una misa a Ntra. Sra. de la Fuensanta, mando se diga..."

Testamento de Diego Navarro el día 18 de octubre de 1742.

"...Item mando y es mi voluntad se le dé a Ntra. Sra. de la Fuensanta una libra de cera porque así es mi voluntad".

Testamento de Cristóbal García, natural de Álora y vecino del Lugar de La Pizara, el 11 de marzo de 1748.

"...Item tengo prometido a la Virgen de la Fuensanta, una misa rezada por una vez, con dicha limosna mando que se me diga... otra de la misma suerte del Santo Cristo del Portal y otra de la misma suerte al Santo Cristo de la Salud, mando se me digan..."

Testamento de Ana Rodríguez el día 6 de junio de 1748 en la que deja 6 misas en la ermita de la Fuensanta, extramuros de este Lugar.

Testamento de Pedro Moreno de Reyna el día 11 de noviembre de 1748.

"...Item mando a la Virgen de la Fuensanta, extramuros de este lugar, fanega y media de trigo que le tengo hecho promesa de pesarme en trigo, mando se le pague..."

Testamento a modo de invocación de Isabel Montero que murió el 19 de junio de 1773.

"En el nombre de Dios Todopoderoso que vive y reina sin principio ni fin y de su Santísima Madre con la advocación de la Fuensanta..."

Otro testamento con invocación de Salvador García el mayor. Natural de Málaga y vecino de la Pizarra el 5 de septiembre de 1775.

"...invoco el favor, patrocinio y amparo de María Santísima, Madre de Nuestro Redentor Jesucristo, con la advocación de la Fuensanta..."

Testamento de Elvira Ortiz el día 7 de agosto de 1777.

"...declaro debe tres misas a Nuestra Señora de la Fuentasanta, patrona de este lugar, otra a la Virgen de los Remedios que se venera en Cártama y otra al Santo Cristo de la caridad de la Villa de Coin, que encargo que al instante se digan..."

Testamento de Ángela Sánchez Navarro el día 14 de abril de 1783.

"...declaro debo a la Virgen de la Fuentasanta. Patrona de este lugar dos misas..."

Testamento de Juan Moreno el día 30 de julio de 1788.

"...declaro debo una misa a la Virgen de la Fuensanta Patrona de este lugar, mando se diga..."

Testamento de Juan de Rosas Conejo el día 22 de abril de 1798.

"...Mando por vicio de legado o como sea mas conforme a derecho a nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de este Lugar, que se venera en su hermita, partido de la Vega Santa María, término de la Villa de Álora, un novillo de los que entre el ganado vacuno que tengo se hallare

ser el mejor y escogieran mis albaceas cuando yo muera, entregándolo a disposición del administrador mayor de dicha ermita para que se invierta su valor o producto en lo que viene más conveniente al culto de dicha Señora..."

En 1882 Francisco Díaz, Presbítero Coadjutor de la Parroquia de San Pedro Apóstol dio 370 reales a favor de un cáliz de níquel para uso en la Ermita de la Fuensanta.

Otro testimonio¹⁰⁶¹ importante de la veneración a la Virgen de la Fuensanta también sobrepasa las fronteras europeas y traspasa el Atlántico para dirigir su mirada a La Guaira, capital del municipio y Estado de Vargas, República de Argentina, a 30 km de Caracas. En ella hacia el año 1750, Pedro Carrizo, natural de Antequera, que había emigrado a Las Américas con anterioridad y cuando, es de suponer, que se hizo un "hombre de bien", envió una joya a la Virgen de la Fuensanta en un galeón español:

"...don Pedro Carrizo, natural y vecino de la Ciudad de Antequera, a quien doi fee conosco y dixo que avra tiempo de seis años, que se hallaba residente en las Yndias (ciudad de Alguaida) (Provincia de Caracas ofrecio a nuestra Señora de la Fuensanta sita en la Desmeria) (de este Lugar de la Pizarra obispado de Malaga y Reyno de Granada, una cadena de oro, si alcanzaba Su Majestad le trayesse con toda felicidad a España, y dono la expresada cadena de oro con un dije de plata, que todo sumara el valor de sesenta pesos...".

El indiano interpone a la donación unas cláusulas:

"Primeramente da y dona la dicha cadena con la condición de que no pueda ser vendida, prestada, ni enajenada...."

"Segunda y para que dicha clausula tenga su entera permanencia e su voluntad, que ni por el ilustrissimo señor obispo, provissor, vissitador, ni otra persona alguna se pueda enagenar,

¹⁰⁶¹ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La promesa de un Indiano", *Fuente Santa nº 4*, Pizarra, 2014, pp. 34-35.

constituye por Patrono y Patronos al señor don Pedro Sanchez de Figueroa Marques de Valde Sevilla...".

La preciosa alhaja fue entregada el 1 de agosto de 1759 al cura de Pizarra, Francisco López Guijarro, administrador de los bienes y rentas de la Fuensanta, y dos días más tarde fue aceptada en patronato por el Marqués de Valde Sevilla.

Juana María Garrido, natural de Coín y vecina de La Pizarra y su esposo Manuel Mariscal, eran Síndicos de la Orden Tercera de San Francisco de Asís, de su Religión Sagrada de Capuchinos. Esa predilección capuchina hizo que pasara a conocerse a lo largo de los siglos como "La Capuchina". Juana María Garrido testó el 21 de junio de 1748 y entre las muchas peticiones que hacía en su testamento, "La Capuchina" declaró que mantenía una deuda de trescientos ochenta reales con la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta, los cuales mandó se pagasen¹⁰⁶².

Independientemente de la contemplación a la Fuensanta también van haciendo aparición diferentes asientos que denotan lo que puede ser considerada la primera vez que se alude la Virgen de la Fuensanta con el título del Lugar de la Pizarra en el Censo de Godoy del año 1797¹⁰⁶³.

"...Una hermita titulada Ntra. Sra. de la Fuensanta, Patrona del Pueblo, que está fuera del, en término de la Villa de Álora...".

¹⁰⁶² MÁRQUEZ BRAVO, C., "Personaje de la historia: La Capuchina", *Boletín nº 20*, Pizarra, Muy Antigua y Venerable Hermandad del Santo Entierro, 2015, pp. 46-47.

¹⁰⁶³ Agradezco Cristóbal Márquez.

9.1.1. Festejos

Y como aspectos de religiosidad popular contemporánea y pertenecientes al ámbito del patrimonio intangible nos encontramos con la Feria y la Rifa de la Virgen de la Fuensanta.

Pizarra, de arraigadas tradiciones, no decae en creencias religiosas y celebra su feria cada año, del 14 al 18 de agosto, en honor a Nuestra Señora de la Fuensanta, fiesta que se acoge con una reponedora y cándida alegría¹⁰⁶⁴. Cada 14 de agosto, a las 12 de la mañana, se disparan cohetes y repican campanas, anunciando las vísperas del día de la Asunción. Por la tarde, es bajada procesionalmente desde la ermita al pueblo, realizando varias paradas o “estaciones”, siendo la que se realiza en la calle de la ermita la más tradicional, donde las andas de la Virgen se posan en un pequeño Altar y se entona la Salve y el Himno de la Virgen. Cuando hace su entrada en la Avenida de la Fuensanta, se inaugura el alumbrado del recinto ferial.



207. Portada del libro de Fiestas en honor a la Virgen de la Fuensanta de Pizarra, 1954. Foto del Blog Pizarra en el Recuerdo

¹⁰⁶⁴ VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación, 1966, vol. II, p. 261.

El 15 de agosto, por la mañana, se celebra la Función de la Virgen, con motivo de su festividad, realizándose al final de la Eucaristía la ofrenda de nardos, que conformarán el exorno floral de las andas de la Virgen en la procesión nocturna. Por la noche se realiza la procesión, que alterna dos recorridos distintos. Tiene lugar durante la procesión la “Rifa de la Virgen”, tradición muy antigua de la que se desconoce el origen y cualquier tipo de similitud¹⁰⁶⁵.



208. Momento de "La Rifa" en la procesión de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra, 1965. Foto de Salvador Reina del Blog Pizarra en el Recuerdo

La Rifa consiste en coger a la Virgen a hombros de una forma muy peculiar porque por un precio simbólico todo aquel que quiera puede hacerlo, y a la voz de

¹⁰⁶⁵ MÁRQUEZ BRAVO, C., "Ruta Mariana en el pueblo de Pizarra", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.

"Alto" se cambian los hombres y mujeres de trono después de haber adquirido su papeleta. La Virgen de la Fuensanta discurre por el pueblo en procesión y, aunque pueda parecer un "caos" el ir y venir del trono, el ritmo procesional se verifica con orden y respeto. Recientemente la procesión ha sido declarada Bien de Interés Cultural y Turístico de Andalucía¹⁰⁶⁶.

9.1.2. Congregación religiosa

El patrimonio tangible de piedad de los pizarreños se deposita en el Convento de las Hermanas de la Cruz¹⁰⁶⁷, residencia de monjas que debe su fundación a Pedro de Soto y Domecq, V Conde de Puerto Hermoso, Licenciado en Ciencias Económicas y Abogado, Diplomático en varias embajadas, entre ellas la de Washington.

El referido personaje ingresó como monje cartujo, en la Cartuja de Miraflores de Burgos, confiando el pueblo de Pizarra a la labor de las Hermanas de la Cruz a favor de los enfermos, pobres y necesitados. En octubre de 1955, las Hermanas de la Cruz llegaron a Pizarra y el 15 de octubre de ese mismo año, se inauguró la casa con la celebración de una Eucaristía oficiada por Emilio Benavent Escuín, entonces Obispo Auxiliar de Málaga. Es sobradamente conocido que la Congregación de las Hermanas de la Cruz, fue fundada en Sevilla en 1875 por Santa Ángela de la Cruz (1846-1932).

El edificio pizarreño estuvo ocupado anteriormente por otra Congregación Religiosa, las Hermanas Dominicas, también bajo el patrocinio de los Condes de Puerto Hermoso. Aquellas se dedicaban a la enseñanza, abandonando el convento con el estallido de la Guerra Civil. La casa está construida sobre un solar de 1.298 m² con 1.051 m² edificados y, consta de dos edificios a dos calles, Alta y Santa Ángela de la Cruz (antigua calle de la Higuera) y están separadas por un patio interior.

¹⁰⁶⁶ Fuente Santa nº 1, Pizarra, 2011, pp.27-28.

¹⁰⁶⁷ MÁRQUEZ BRAVO, C., " Ruta Mariana...".



209. Altar Mayor de la Capilla del Convento de las Hermanas de la Cruz

Uno de los cuerpos del edificio, al que se accede por la calle posterior, estaba dedicado a la formación de jóvenes en sus talleres y escuela. En el otro cuerpo, siendo la parte principal y más noble del edificio, se encuentran la Capilla y el resto de dependencias de las religiosas. En el portal se encuentra un retablo cerámico firmado por Macías la imagen de San Pedro, en honor del patrono, Fray Pedro de Soto y Domecq.

De la capilla, destaca su retablo de estética protorrenacentista desconociéndose la autoría y fecha de ejecución. Remata el retablo las armas del condado de Puerto Hermoso y lo preside en su hornacina principal una curiosa imagen-relicario de la Virgen María, procedente de la finca “El Muño”, de Écija. A ambos lados encontramos

las imágenes de San Francisco y San José, del círculo sevillano del siglo XVIII. En el lado izquierdo, sobre una peana, se encuentra una imagen de Santa Ángela de la Cruz. Asimismo, destacan la talla de la Virgen de las Penas, del círculo malagueño del siglo XVII y los lienzos de las bodas de plata (1980) y de oro de la fundación (2005), obras del pizarreño Antonio Gámez Escudero.

9.2. La imagen

Según la leyenda, en 1566, al hundirse un tabique de adobe se encuentra una hornacina que alberga una talla de Santa María de la Concepción, imagen enviada al entonces obispo de Málaga, Francisco Blanco Salcedo, el cual conocedor del deseo de los lugareños de retenerla, la devuelve y manda erigir una ermita en el lugar donde apareció. Esta será levantada sobre la base de una iglesia mozárabe del siglo X allí existente. Durante la construcción brota un manantial de agua que “bautiza” a la nueva ermita con la advocación de la Virgen de la “Fuente Santa” de Pizarra. Podemos decir a este respecto que el icono de la Virgen de la Fuensanta es en realidad una Inmaculada, que se reviste desde tiempo inmemorial¹⁰⁶⁸.



210. Virgen de la Fuensanta, Patrona de Pizarra, 1720-1730

¹⁰⁶⁸ *Idem.*

Tradicionalmente, sin ningún criterio, se venía fechando cronológicamente la imagen de la Virgen de la Fuensanta como una obra del siglo XVII, pero a raíz de la restauración acometida en 2012, en virtud de las características formales de la talla, se ha fechado su ejecución en torno a los años 1720-1730, encuadrando su estilo en el círculo malagueño. Según el Dr. Juan Antonio Sánchez López, su autoría podría relacionarse con el entorno del discípulo de Pedro de Mena, el escultor Miguel Félix de Zayas, atribución que adquiere mayor peso, al ser éste, cuñado del administrador de los Marqueses de Valdesevilla. Por motivos desconocidos, esta imagen sería la que sustituyera a la primitiva¹⁰⁶⁹.

Hubo un intento de destruir la imagen, el 14 de mayo de 1931, pero fue abortado milagrosamente. Durante la contienda Civil, ante el temor de que la imagen sufriera algún daño, permaneció oculta en la casa de una de sus camareras, en la calle San Pedro nº1 y tras la entrada de las tropas Nacionales y mientras duraron las obras de limpieza y adecuación del Templo Parroquial, permaneció en la casa número 19 de la calle Real.

La Virgen de la Fuensanta no contó con Hermandad propia para ser procesionada hasta 1937, cuando se funda la de Señoras y 1940, cuando se funda la de Caballeros. Pero a principios del siglo XX, se encargó de su culto y mantenimiento la Hermandad de Ánimas (Santo Entierro), tal y como se desprende del Boletín Eclesiástico de 1903.

Fue coronada litúrgicamente en el 15 de agosto de 1944, con una corona de plata sobredorada, oro y un conjunto de bastante calidad de piedras preciosas. En 1950 con motivo de la inauguración del nuevo ayuntamiento, se le entregó la vara del Alcalde y en 1954, se formaliza el nombramiento de Alcaldesa Mayor Honoraria y Perpetua de la

¹⁰⁶⁹ Agradezco a Alejandro Rosas pues él ya barajó esa hipótesis. MÁRQUEZ BRAVO, C., *Ibidem*.

Villa, coincidiendo con el Año Dogmático de la Inmaculada Concepción. En 1994, el Ayuntamiento le impuso la Medalla de Oro de la localidad¹⁰⁷⁰.

Desde el último tercio del siglo XVIII, como hemos visto, existen documentos que denominan a la Virgen de la Fuensanta como “Patrona del Lugar de la Pizarra”, pero es, a partir del 19 de febrero de 1818, cuando Pizarra recibe la gracia de villazgo y es nombrada Patrona. Celebrando su festividad el 15 de agosto¹⁰⁷¹.

9.2.1. Restauración¹⁰⁷²

A tenor del estado de la imagen titular de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra, su Hermandad solicitó a la empresa de restauración el baremo acerca del estado de la obra. Para ello, el equipo realizó una visita para efectuar un análisis visual de sus características estéticas y estructurales, su estado de conservación y las causas de degradación que hacen mella en la pieza. A partir de estos datos se planteó una intervención encaminada tanto a la restauración de los daños como la recuperación de sistemas de ensamblaje para, de este modo, devolver a la talla todas sus características estéticas y la fortaleza estructural imprescindible ante el carácter de imagen de culto inseparable de la misma.

La imagen en cuestión presenta la iconografía de la Inmaculada, de expresión serena con la dulzura de un rostro de niña. Las manos se presentan en actitud orante, viste túnica blanca y manto azul con vueltas azul celeste a tono con el pie que levemente asoma bajo la túnica. La cabellera, peinada con raya central, se distribuye en mechones largos con poco volumen que caen sobre la espalda y hombros. La escultura se posa

¹⁰⁷⁰ Agradezco a Cristóbal Márquez.

¹⁰⁷¹ *Idem.*

¹⁰⁷² (A)rchivo (H)ermandad (V)irgen de la (F)uensanta, *Virgen de la Fuensanta (Pizarra). Informe de restauración*, Málaga, Quibla Restaura S. L., 2012. Estrella Arcos encabeza el equipo de restauradores de la empresa que ha llevado a cabo este trabajo y del que vamos a tomar, de aquí en adelante, la información relacionada con la restauración.

sobre una nube de colores rosados y azules y ésta, a su vez, se encuentra sobre una peana marmoreada. La policromía de las carnaciones son suaves y delicadas, mientras que la entonación de las vestiduras es muy plana sin sombreados, en contraposición a la nube.

La precisión de la ejecución se acompaña de manera equilibrada con rasgos de belleza idealizada. En cuanto a la policromía, la tonalidad está algo oscurecida por la oxidación de las capas superficiales y por los depósitos de suciedad, aunque se transluce una paleta de tonos sutiles y delicados que evocan los acabados de la porcelana, característica propia de las carnaciones del siglo. Cabe destacar que esta imagen de talla completa, se reviste por tradición con vestiduras textiles y peluca y pestañas de pelo natural y ojos de cristal soplado.



211. Virgen de la Fuensanta en el taller de restauración de Quibla Restaura. Foto Archivo Hermandad Virgen de la Fuensanta

Por su tipología, la talla de la imagen podría encuadrarse en la primera mitad del siglo XVIII. La policromía es con toda seguridad, posterior a la época de ejecución de la escultura, siendo la de las encarnaduras de diferente momento y calidad a la de las vestiduras. Esto queda corroborado por los resultados de los análisis químicos y las estratigrafías realizadas, permitiendo conocer que el manto estuvo en un principio dorado y posiblemente estofado, para recibir posteriormente a finales del XVIII o ya en el XIX un primer repolicromado en azul, por cuanto, la utilización de azul Prusia corresponde a esta cronología. Finalmente se volvió a repolicromar en azul con una gruesa capa de estuco y otra de azul ultramar sintético.

La talla ha sufrido diversas intervenciones anteriores, lo que le han supuesto añadidos por manos no profesionales pero con un único objetivo que eran el mantenimiento de la imagen sin que presente ninguna inestabilidad mecánica o estética. Esto se hacía con escasos medios tanto económicos y de conocimientos artísticos. Por ejemplo, se han añadido una serie de elementos metálicos (tornillos, pletinas, ...) con la intención de fijar elementos fracturados y fisurados, así como una estructura de aluminio fijada a la peana y al pollero de hierro, con idea de dar volumen y soporte al manto con el que se reviste la imagen.

En la peana cabe diferenciar entre la base, con la madera a la vista, y el volumen superior, estucado y marmoreado en colores ocre y sombras. La base en madera a la vista no forma parte de la pieza primigenia y, probablemente, se ha añadido para consolidar la peana original, que presenta daños de cierta importancia que podían conllevar la pérdida de solidez.

La imagen se encuentra completamente repolicromada, tanto a nivel carnaciones como de vestiduras e, incluso, la nube sobre la que reposa la Virgen. Las catas abiertas y el estudio de las micromuestras tomadas para su análisis estratigráfico arrojan como resultado la existencia de restos de policromía y dorado en el manto y un primer

repolicromado en el mismo, sin embargo bajo la túnica y las carnaciones no aparecen restos de otras policromías subyacentes.



212. Primer plano de la Fuensanta en el taller de restauración de Quibla Restaura. Foto Archivo Hermandad Virgen de la Fuensanta

A lo largo del proceso, la empresa restauradora solicita la entrada en escena de otra persona que conforma el equipo interdisciplinar, profesional que por su dilatada

experiencia investigadora en escultura pudiera arrojar datos que cotejaran con los resultados de toma de muestras para el análisis y pequeñas catas sobre la talla. Por ello, el informe de restauración de la imagen también incluye y se apoya en unos apuntes sobre la imagen de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra elaborados por el Dr. Juan Antonio Sánchez López¹⁰⁷³, extracto que reproducimos íntegro:

"A nadie escapa cómo los sucesos de 1931 y 1936 convirtieron la provincia de Málaga en uno de los territorios más devastados en lo que a su bagaje artístico concierne. Por fortuna, las circunstancias todavía nos deparan sorpresas tan estimulantes como la localización, catalogación y estudio de nuevas obras de calidad que permitan ir añadiendo nuevas teselas al mosaico maltrecho y disperso del patrimonio escultórico malagueño.

Fue Pedro de Mena (1628-1688) el artista que impulsó la escultura barroca en la provincia hacia unos niveles de calidad y cantidad más que estimables, cuyo prestigio le hizo rebasar el ámbito de lo local para alcanzar una proyección nacional sin precedentes. Una vez muerto el agente motor de esa dinámica, los discípulos directos, colaboradores, segundones, imitadores y otros escultores que supieron mantenerse a la expectativa (la familia Zayas, los Medina y Jerónimo Gómez Hermosilla, sobre todo) se limitarían a prolongar artificialmente la estela del maestro. En el caso de la familia Zayas, esta dependencia y subordinación a Mena son la consecuencia lógica de su condición de "herederos" a todos los efectos del maestro granadino. En Jerónimo Gómez, la cuestión es bien distinta, por cuanto su producción conocida delata una doble voluntad de permanecer ligado a Mena incorporando los manierismos estandarizados por sus más exitosas tipologías, diferenciándose de él al mismo tiempo. El XVIII brindaría una segunda (y nuevamente perdida) oportunidad de consolidar en la provincia malagueña un círculo con personalidad artística propia, de la mano, esta vez, de Fernando Ortiz (1717-1771). Tras su estancia en Madrid, sus contactos con Giovan Doménico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real y el nombramiento de académico de San Fernando, en 1756, Ortiz revalidaría la hegemonía de Mena al convertirse en el punto de referencia de los escultores de esta centuria y aún de los inicios de la siguiente, no solo por su capacidad de renovar el ambiente plástico creando nuevos modelos, sino por los aires italianizantes y cortesanos con que sabría refrescar el anodino y reiterativo barroquismo local, haciendo gala de su maestría compositiva e impecable destreza técnica.

¹⁰⁷³ A.H.V.F., *Ibidem*. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "La imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta", *Fuente Santa* n° 3, Pizarra, 2013, pp.11-13.

Pese a las diferencias y discontinuidades reseñadas, el Barroco lograría mantener unida la producción escultórica malagueña bajo la égida de varios principios claves.

A saber, la adopción de un lenguaje estilístico de vocación realista, el predominio abrumador de la iconografía religiosa y la especialización en los procedimientos artesanales y técnicos de la policromía y la talla en madera. Tal contexto informa la pieza que constituye la base de esta noticia: la *Virgen de la Fuensanta* de Pizarra.

Su autoría anónima no impide reconocer en ella una obra estimable que, junto a sus calidades plásticas, también atestigua el eclecticismo y la versatilidad estilística imperantes en los talleres malagueños de los siglos XVII y XVIII. Se trata de una escultura en madera policromada, cuya iconografía responde al prototipo iconográfico de la Inmaculada Concepción. La Virgen descansa sobre peana jaspeada que alza un escabel nebuloso que sirve, a su vez, de apoyo a la figura. La disposición del manto libera casi por completo la visión del tronco, dejándose caer sobre los hombros a modo de capa y cruzándose por la parte delantera. Las manos juntas refuerzan el frontalismo de la composición, en complicidad con el comedido hieratismo del conjunto, de impronta algo arcaizante aunque dependiente, en fecha tardía, de los esquemas habituales en las *Inmaculadas* de Mena.

El rostro, de forma ovalada y con leve apuntamiento en el mentón, se configura por frente amplia, cejas arqueadas delineadas a pincel mediante un trazo seguro y sin cesuras, fina nariz algo achatada y mejillas rubicundas. Los ojos, alargados de párpado muy plano, denotan la forma almendrada que, junto a la boca de labios muy pequeños y apretados como esbozando una vaga sonrisa o un travieso mohín, perpetúan en la distancia y en el tiempo la huella de los peculiares grafismos canecos. Sólo que convenientemente reinterpretados y adaptados a otros presupuestos estéticos por Mena, e incondicionalmente repetidos por los múltiples imitadores de los granadinos quienes, como sucede en el anónimo escultor de este caso, recurren a ellos, cuando procede y casi a modo de “cita” obligada. El cabello lacio, según es habitual en estas piezas, se dispone mediante sinuosas ondulaciones lineales ceñidas al bloque craneano, sutilmente prolongadas a pincel sobre la superficie de la piel sin romper en ningún momento la uniformidad del volumen ovoidal de la cabeza y dejando ver la talla de los lóbulos auditivos. No dejan de pasar desapercibidas las analogías de esta obra con el *Niño Jesús*, que procedente de la parroquia malagueña de San Lázaro, custodia la Hermandad Sacramental de Jesús Nazareno de los Pasos y María Santísima del Rocío.

Como sucede en este último caso, el eclecticismo reinante, la reseñada carencia de piezas que faciliten el estudio comparativo y la fortísima subordinación a Mena en la escultura malagueña de finales del XVII y primer tercio/mitad del XVIII hacen sumamente arriesgado aventurar atribuciones nominales para la *Virgen de la Fuensanta*, para la que se puede adjudicar, a la espera de profundizar en nuevas investigaciones, una cronología provisional próxima a 1720-1730, cronología coincidente por cierto con la asignada a las yeserías que ornamentan la ermita. En consecuencia, lo más prudente es aproximar su hechura a algún escultor integrado, cercano, o conocedor al menos, del *modus operandi* de los dos principales obradores de imaginería abiertos en Málaga por aquellas fechas, el de Miguel Félix de Zayas (1661- h.1729) y su hijo José de Zayas (h. 1695-h. 1741) y, por otro lado, el de Jerónimo Gómez Hermosilla (h. 1630-1719). Unos y otro se manifiestan contradictorios, proclives al amaneramiento estilístico y aún imprevisibles en sus respectivas formas de trabajar, pero lo que no da lugar a dudas es que en ambos talleres habrían de formarse los protagonistas de la siguiente generación de escultores, algo más personales en sus enfoques iconográficos y criterios estilísticos, aunque sin resistirse a olvidar del todo la lección aprendida del apogeo del Seiscientos".



213. Virgen de la Fuensanta ataviada con todos sus aditamentos

9.3. El inmueble: Ermita de la Fuensanta

La Ermita de la Fuensanta o del “Peñón”, como también era conocida en otros tiempos, fue construida en el siglo XVI sobre una antigua iglesia mozárabe semirrupestre, eremítica, que según los expertos se podía fechar en los siglos IX-X, siendo muy probable admitir, a falta de un estudio pormenorizado, que existan más dependencias ocultas¹⁰⁷⁴.

Su única nave fue restaurada a principios del siglo XVIII mientras que la fachada actual, de estética neogótica, data de la primera década del siglo XX, estando rematada por una espadaña con la campana. En su interior alberga la imagen de la Virgen de la Fuensanta, patrona de Pizarra. El edificio consta de un atrio construido sobre tres arcos de ladrillos con bóveda de cañón, encontrándose, junto al tercer arco, la hornacina donde según la tradición apareció la imagen.¹⁰⁷⁵

Según cuenta la leyenda, al hundirse un tabique de adobe en 1566, se halló una hornacina perforada en piedra que escondía la talla de una Inmaculada Concepción. La imagen fue llevada ante el obispo de Málaga Francisco Blanco Salcedo e, inmediatamente después, volvió a La Pizarra, pues los lugareños contaban con grandes deseos de tenerla, ordenando entonces que se edifique una ermita para su veneración. Al construirla brota un manantial de aguas y, por ello, se le denominó bajo la advocación de la Fuensanta¹⁰⁷⁶.

Pero con fecha anterior a la que refleja la leyenda, existen documentos que ya citan el topónimo de la Fuensanta, como es el caso de una escritura pública de constitución de censo realizada el 16 de octubre de 1541. En el documento aparecen, de una parte, Gonzalo Suárez de Figueroa, II Señor de la Pizarra, yerno y sucesor de Diego Romero, fundador de La Pizarra, por su matrimonio con Juana Romero de Orellana, su

¹⁰⁷⁴ MÁRQUEZ BRAVO, C., " Ruta Mariana...".

¹⁰⁷⁵ *Idem.*

¹⁰⁷⁶ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Orígenes históricos..."

única hija, siendo también, fundador del mayorazgo de La Pizarra en 1535. Y de otra parte, compadece Pedro Márquez, labrador oriundo del Maestrazgo de Santiago (Badájoz) y uno de los primero pobladores de Pizarra. Así pues, el II Señor de la Pizarra cede a censo a Pedro Márquez el dominio útil de una finca, reservándose el derecho a percibir una pensión anual y el reconocimiento del dominio de las mismas¹⁰⁷⁷.

El manuscrito notarial no se refiere ni a la Virgen ni a la ermita, sino tan sólo a la loma de la Fuensanta y resulta lógico pensar que la toponimia del terreno procedía ya por aquel entonces por el culto tributado en el lugar a la Virgen de la Fuensanta¹⁰⁷⁸.



214. Atrio y portada de la ermita de la Fuensanta

¹⁰⁷⁷ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Fuensanta, A.D. 1541", *Fuente Santa n° 2*, Pizarra, 2012, pp. 26-27.

¹⁰⁷⁸ *Idem.*

En 1884¹⁰⁷⁹ para llegar a la ermita se podía partir de una fuente con cuatro surtidores existente al noroeste de la plaza de La Pizarra, desde la cual arrancaba un camino de campos de trigo que asciende hacia el monte y luego se alterna con llanos y cuestas. El trayecto hacia la ermita combinaba en su espectro natural un variopinto elenco de trigos, viñas, olivos, chumberas, higueras y árboles frutales. De entre todos ellos destacan las chumberas y en distintos puntos aparecen las pitas. Las rocas rompen subrayando su presencia sobre el color terroso del cerro, mientras que el camino, a veces, se hace más o menos accesible.

Sigue relatando Jerez Perchet en 1884 acerca de la arquitectura en general del edificio, con que la ermita está labrada en la roca, la fachada e interior son sencillos y con dos arcos. Balcón y ventana con macetas de flores completan la fachada coronada por un campanario. Uno de los arcos conduce a la casa del ermitaño y el otro al templo de una sola nave separada del altar mayor por una verja. Y fuera de ella (de la verja) sólo destacan exvotos, un crucifijo y una cruz.

El compás de entrada a la ermita se alza a modo de tribuna sobre tres bóvedas de ladrillo, y desde una de ellas nace el agua pura. Desde la plataforma se vislumbra una envidiable panorámica del río Guadalhorce, las huertas de naranjos, limoneros y granados, y colinas sembradas de trigo.

Actualmente el camino que conduce a la ermita desde el pueblo se hace por la calle llamada Ermita cuya prolongación conduce a la misma. La mitad ya está construida y la otra mitad aún se halla plagada de vegetación. A lo largo del camino se encuentra un rocoso monte a la derecha, mientras que a la izquierda se puede divisar un bello paisaje de huertas de limones y naranjas que pueblan la vega regada por los meandros del río Guadalhorce. El paraje ha cambiado realmente poco desde que, a

¹⁰⁷⁹JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea: Estudios y paisajes de la capital y su provincia*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 144-146.

finales del siglo XIX, describieran con el ambiente bucólico en el que se encuentra inmerso. Allí mismo, junto al atrio de la ermita está un roble centenario que puede que sea un testigo de todo lo que los historiadores quieren conocer sobre aquel milenario lugar.

La ubicación apartada, de la ermita, en estos tiempos que corren en la vida cotidiana de los pueblos y de la ciudad, le hace tener aún más encanto. El pequeño templo se encuentra todavía en un estado rústico tal y como la estuvo en su origen, aislado del ruido lo que hace que aquel lugar invite a la reflexión y al sosiego para cualquier persona que sufra de una vida agitada y estresada. Si ésta impresión le transmite en el siglo XXI ¿qué estado de vida y reflexión ofrecería en el siglo X?

9.3.1. Época mozárabe

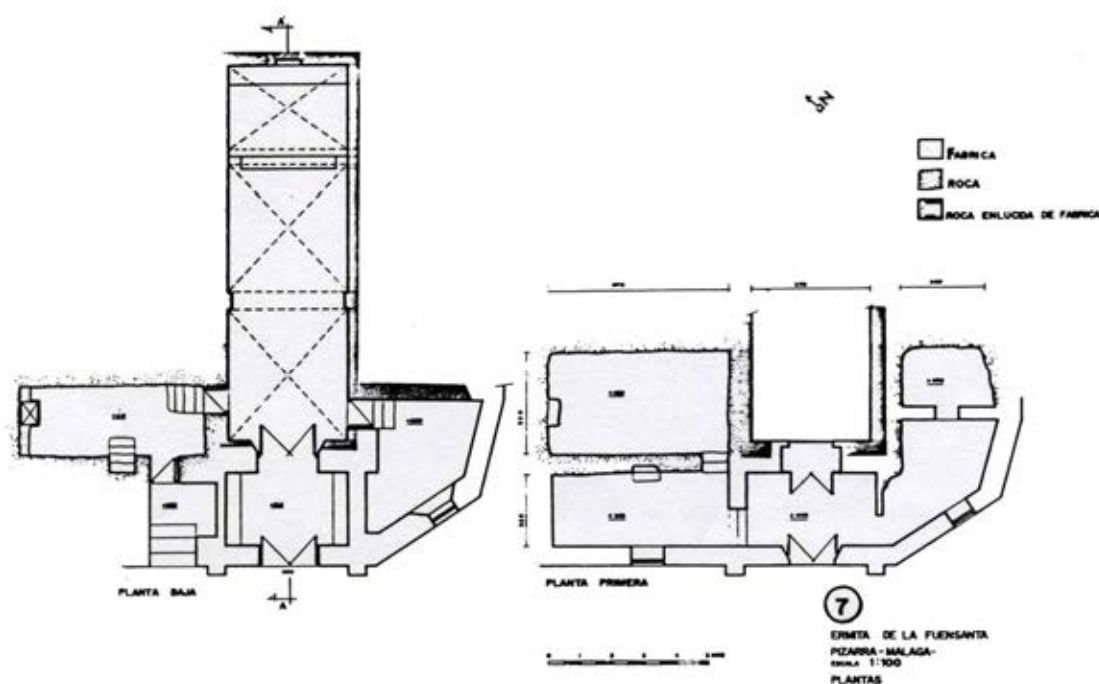
La existencia de un grupo de iglesias mozárabes en la provincia de Málaga, permite hablar de un foco de arte mozárabe, sin basarse exclusivamente en la iglesia de Bobastro.

La iglesia rupestre de Pizarra de 79,58 m² pertenece al tipo de iglesias de una sola nave con otras estancias¹⁰⁸⁰ que junto a Alozaina, y a Villanueva de Algaidas resultan las únicas abanderadas en la provincia. Una comparativa de estas tres iglesias puede caracterizarse también por ser semirrupestre, y se evidencia claramente al hallarse ante conjuntos rupestres donde el núcleo fundamental es la iglesia, siendo poco importante el espacio dedicado a habitación.

¹⁰⁸⁰ PUERTAS TRICAS, R., "Iglesias prerrománicas hispánicas (siglos VIII al XI). Ensayo de tipología arquitectónica", *Mainake* XXI-XXII, Málaga, Diputación, 1999-2000, pp. 139-198.

Desde el punto de vista funcional puede decirse, que atendiendo a la topografía del lugar donde se localiza, es una iglesia rural, pequeña, atendida por uno o muy pocos eremitas. Su cronología se evidencia por la comparativa con la de Alozaina, de los siglos IX y X. Y la de la Fuensanta es la de mayores dimensiones si se compara con las otras dos restantes¹⁰⁸¹.

Pertenece a un grupo de iglesias mozárabes que se caracteriza por la planta basilical inscrita en un rectángulo; esto es, planta compuesta a base de formas rectangulares, con una clara tendencia a constituirse en ámbitos espaciales únicos¹⁰⁸².



215. Planta de la ermita y casa del ermitaño, semirrupestres, siglos IX y X. Dibujo de Rafael Puertas Tricas tomado de "Las iglesias rupestres de Málaga y arte mozárabe"

¹⁰⁸¹ PUERTAS TRICAS, R., "Las iglesias rupestres de Málaga y el arte mozárabe", *Jábega* nº 64, Málaga, Málaga, Diputación, 1989, pp. 17-23.

¹⁰⁸² *Idem.*

La primitiva iglesia mozárabe se localiza en los cimientos de la actual ermita siendo una de las pocas de las que aún quedan vestigios en Málaga. Podemos catalogarla como "semirrupestre", parcialmente excavada en la roca, tenía una sola nave y aparentemente era eremítica, al vivir en ella uno o pocos religiosos. Esta construcción está claramente relacionada con el poblado mozárabe de Castillejos de Quintana dada su proximidad geográfica y cronológica.

La ermita consta de dos plantas estando también la superior, en parte, excavada en la roca. En la planta baja se ubica la nave de la iglesia que conduce hacía el altar mayor, al que se accede mediante un solo peldaño. En el lado derecho de la entrada se da paso a una pequeña sala. Enfrentado a éste se halla una escalera excavada que da paso a una planta rectangular que no es otra que la casa del ermitaño¹⁰⁸³.

Es evidente que en la primitiva ermita el espacio principal de la única planta basilical era la misma sin dar importancia a los espacios dedicados a habitación. Sería una iglesia rural atendida por uno o pocos eremitas, como así lo indican la actual casa del ermitaño y las cuevas que hay en los alrededores de la misma, donde los ermitaños pudieron vivir de forma eremítica.

9.3.2. Ermitaños y mayordomos

Se conservan documentos referidos al primer ermitaño, cuyo nombre era Fray Cristóbal Méndez, al que se le alude como "ermitaño del Peñón" en 1588. Éste fue sucedido por Fray Juan en 1611 y este, a su vez, por muchos más. Marcos Pérez estuvo en la ermita desde 1616 a 1633 y edificó a sus propias expensas una casa y torre para colocar la campana e hizo próspera una viña de terrenos incultos, hasta su dimisión y

¹⁰⁸³ MANCERAS PORTALES, D. J., "Los mozárabes en Pízarra", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pízarra*. Pízarra, 2004, inédita.

sucesión por Juan Ruiz Domínguez y Martín Maldonado Callejas, porque afirmaba estar viejo y no ser muy querido entre habitantes de La Pizarra¹⁰⁸⁴. Ya a principios del siglo XVIII, concretamente para el 11 de marzo de 1704, era conocido como ermitaño por sus apellidos Rodríguez Cruzado, hasta que se produjo un nuevo nombramiento, cuyo nombre se desconoce, el 8 de julio de 1721¹⁰⁸⁵.

El organigrama organizativo interno que giraba en torno a la devoción a la Virgen de la Fuensanta, no sólo estaba configurado por los ermitaños y los custodios de la ermita e imagen, sino también jugaba un importante papel la mayordomía, ejercida por un vecino respetable elegido por la máxima autoridad clerical y que se ocupaba de gestionar el patrimonio compuesto por un fragmento de huerto y de viña, libre de arbitrios, cedida por los Figueroa, señores de La Pizarra. Por su parte, durante el espacio de tiempo comprendido entre 1625 y 1635 fueron mayordomos: Antón Martín Cansino, Benito Fernández de Serón y Pedro González de Rojas¹⁰⁸⁶.



216. Atrio de la ermita desde la casa del ermitaño

¹⁰⁸⁴ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Nuestra Señora de la Fuensanta en el primer tercio del siglo XVII", *Fuente Santa nº 3*, Pizarra, 2013, pp. 31-33.

¹⁰⁸⁵ GUEDE, L., *Ermitas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, p. 164.

¹⁰⁸⁶ ROSAS FERNÁNDEZ, A., *Ibidem*.

Las relaciones internas entre ermitaños y mayordomos no fueron de los más agradables, y el ejemplo de ello lo demuestran las tensiones económicas desencadenadas para 1635. El 10 de mayo del citado año, viajó en visita pastoral, a la Iglesia de San Pedro Apóstol del Lugar de la Pizarra, el Obispo de Málaga Fray Antonio Enríquez de Porres. Aprovechando la venida de la máxima autoridad eclesiástica malacitana, Marcos Pérez expresó su enorme malestar ante el mal trato que había recibido por parte de un mayordomo. Marcos Pérez reparó la casa y construyó espadaña para la ermita con el dinero recaudado por él con la venta de los beneficios de una viña; viñedos que en un principio no daban usufructo pero que, con el tenaz esfuerzo del eremita, llegaron a dar fruto y muchos beneficios. Sin embargo, el mayordomo que se ocupaba de venderlos no ofrecía los beneficios al santón que los conseguía, adoleciendo éste último cada vez más, de un estadio más acusado de pobreza.

Fray Antonio Enríquez de Porres dio una muy pronta respuesta a los tres días, dictando un decreto en la Villa de Álora: que se cobren de los mayordomos desde 1625 hasta 1635 todo lo que deben y que desde la última fecha en adelante, la mayordomía recayera en vecinos de Pizarra y nunca más de Álora. Los mayordomos dejaron de existir a partir de la segunda mitad del XVII y la gestión del patrimonio de la ermita pasó a ejercerse por Beneficiados y Curas de Pizarra¹⁰⁸⁷.

Un aspecto interesante a desarrollar en este apartado e identificado con anterioridad, acerca de la excepción del pago de tributos impuesto en los terrenos de la ermita de la Fuensanta, es un pleito que tuvo lugar el 22 de septiembre de 1725 por la hacienda y arbolada propia de la ermita de la Fuensanta, siendo Canónigo Baltasar de Mendoza y Villalobos. En dicho pleito, se citaron a cinco testigos vecinos de la Villa de Pizarra, siendo estos los señores Juan Cruzado de Vergara (Presbítero), Juan de Aranda y Calderón, Francisco Crespo, Marcos de los Reyes y Joseph de Aranda, los cuales debían declarar si se había pagado diezmo alguno de dicha hacienda sobre los terrenos de la ermita. Todos ellos respondieron que nunca había recaído impuesto alguno sobre esas tierras, pues los ascendientes del Marqués de Valde Sevilla dieron la tierra para que se plantara un huerto para la imagen y para la veneración de la misma. Y aunque en

¹⁰⁸⁷ *Idem.*

alguna ocasión lo habían pretendido, algunos nunca lo habían conseguido y, en esta ocasión, era Pedro Joseph Infante el que pretendía que se sufragara la imposición de tal impuesto. El Deán de Málaga envió carta al presbítero para que no se ejerciera el pago, puesto que nunca se había pagado por dicha hacienda, por la constancia tan antigua de no haberse satisfecho cantidad alguna en tiempos pretéritos.

El cura de la Iglesia Parroquial de la Villa de Pizarra, además de Juez y Notario, Juan González de Torremocha, era el encargado de citar a los testigos para que certficasen la ausencia de impuestos, mandando que fueran remitidas al Canónigo Baltasar de Mendoza y Villalobos para que él determinase lo que más conviniese en justicia¹⁰⁸⁸.

9.3.3. Casa del ermitaño

Desde la ermita, se entra a ella por unas escaleras a la izquierda de la nave y por la puerta exterior junto a la portada a la iglesia. Una vez en esta planta rectangular de la parte baja de la vivienda, se sube a la parte superior por un vano que conforman unas escaleras. La cubierta de este vano se hace en una bóveda de cañón excavada en la piedra. Una vez en la primera planta, se llega a un espacio con planta rectangular, mitad excavado en la roca y la otra mitad no lo está, puesto que es la que da a la fachada principal. Desde este espacio se accede a una habitación de igual planta, con unas dimensiones mayores y también en la roca. Volviendo al lugar anterior se pasa a un área también rectangular pero más pequeño, mitad excavado y la otra no, la que está excavada da a la nave mediante un vano, pero sobre éste hay un agujero circular que probablemente dé a una cámara de aire existente entre la primitiva iglesia y la del siglo XVI¹⁰⁸⁹. Desde aquí se pasa a otra habitación de planta poligonal y que está sobre la sacristía.

¹⁰⁸⁸ Agradezco a Cristóbal Márquez. MÁRQUEZ BRAVO, C., "La devoción...".

¹⁰⁸⁹ Este dato cronológico se conoce por los datos ofrecidos desde la existencia del primer ermitaño.

Las trazas de la primitiva ermita y planta baja de la casa del ermitaño, conformaría similar situación a la presente. Pero, con el tiempo los ermitaños han ido ordenando la casa, como así ha quedado reseñado durante el eremitorio marcado por Marcos Pérez en 1635. Hacia 1664, y sobre un solar que ocupaban dos trozos de cañaveral y una viña, se construyó una habitación que posiblemente se corresponda con la actual Sacristía¹⁰⁹⁰.

Desde un principio, la casa del ermitaño la conformaría la habitación lateral pero ya en el siglo XVII se fue ampliando con una planta superior, por cuanto conocemos con toda certeza que la planta baja donde está la sacristía se construyó en 1664, lo que indica que antes de esa fecha no hubo planta alta, porque una de las habitaciones de la planta alta de la casa del ermitaño cae sobre la sacristía.

9.3.4. Descripción arquitectónica actual¹⁰⁹¹

Una vez recorrido el camino desde el pueblo a la ermita, y tras admirar los significativos y propios paisajes de la vega del río Guadalhorce, se llega al templo donde se venera a la patrona de Pizarra: la Virgen de la Fuensanta.

Desde que se divisa la ermita, también puede advertirse el atrio con forma triangular que conforma su delantera, al cual se accede por una verja carente de artísticidad, no en vano la anterior era del siglo XVIII¹⁰⁹² y se apoyaba en los pilares que hay junto a los que apoyan la reja actual. Una vez en él, lo que más destaca es su

¹⁰⁹⁰ MÁRQUEZ BRAVO, S., "La Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta", *Boletín nº 6*, Pizarra, Muy Antigua y Venerable Hermandad del Santo Entierro, 2001, pp. 46-49.

¹⁰⁹¹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M.J., "Transición arquitectónica de la Ermita de la Fuensanta de Pizarra: del Mozárabe al Neogótico", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*, Pizarra, 2004, inédita.

¹⁰⁹² Según comentario que acompaña foto del Archivo Temboury.

pulcritud y la multitud de flores que rodean todo su entorno, aportando aún más belleza al conjunto bicolor que conforma el exterior de la arquitectura del templo.

La sencillez y escasez decorativa conjugadas por dos arcos de entrada a ermita y vivienda, ventana y espadaña que imperaban a finales del XIX, puntualizadas por Jerez Perchet, cambian al estado descrito a partir de ahora en los párrafos siguientes. Este cambio es fruto de una restauración llevada a cabo a comienzos del siglo XX a la que se le incorpora una portada neogótica¹⁰⁹³.



217. Verja de entrada al atrio, siglo XVIII. Archivo Temboury

¹⁰⁹³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 398.

De la primitiva ermita se pasó a construir una nueva, aprovechando la misma en el siglo XVI. La fábrica utilizada serían los sillares tanto en las bóvedas como en la fachada, lo que hizo cerrar la original, y entre las bóvedas y la primitiva se dejó una cámara de aire.

Antes de esta restauración que en ella se conserva, la fachada de la ermita era toda blanca. Lo que ahora es el gablete sería el frontal de un tejado cualquiera y la cubierta se dispondría de igual forma. La entrada se haría por arco de medio punto y lo mismo ocurriría con el acceso a la casa de los ermitaños. En la fachada principal tan sólo se verían un balcón (adornado de flores) y ventana sencillos, y otra ventana desplazada más a la derecha disponiéndose a situarse casi en la parte lateral. Habría una pequeña explanada delante de la ermita, bajo la cual tendría tres bóvedas de cañón de ladrillo y en la demás a la derecha, es de donde manaba el manantial de agua. Frente a las bóvedas estarían los tres bancales sembrados por hortalizas en la segunda mitad del siglo XVII, aunque es seguro que en esa tierra se ha plantado todo tipo de frutales que han dado buen resultado por la fertilidad del terreno y por la cercanía de agua que la regaba. Ya a principios del siglo XX pasó a ser tal y como lo es hoy.

La estructura arquitectónica de la planta, forma una suerte de "polígono" (que nunca llega a cerrarse) de seis lados de diferentes tamaños; o lo que es lo mismo, podría decirse que se trata de una fachada que va rodeando la primitiva construcción de la ermita excavada en la roca de origen mozárabe y del estado en el que se encontraba antes de esta reforma. De hecho, la espadaña levantada por Marcos Pérez quedó oculta tras los muros neogóticos. Un alzado frontal lo conforman crujías de diferentes tamaños, siendo la central donde se agolpan todos los elementos ornamentales de la fachada, ya que se trata de la entrada como tal al edificio.

Situándose de frente a la portada, se pasará a describir la misma, en un primer caso, el centro, segundo el segmento de la derecha y, en tercer y último lugar, el

fragmento izquierdo, aunque ni duda cabe advertir que es el centro la zona más interesante y de mayor excelencia en cuanto a ornato.

La zona central de la fachada perfila un espacio que contenta una mínima parte de todo el alzado exterior. En primer lugar, unas pilastras adosadas al muro enmarcan la composición central. Estas pilastras se prolongan hasta lo más alto del edificio, rematando en pináculos con forma romboidal en su base y piramidal en su parte superior. Cada cara del prisma sirve de base de los pináculos, culmina en un pseudogablete, sobre el que se elevan el pináculos ornamentales en forma piramidal.

La pilastras están divididas en tres cuerpos que culminan en los anteriormente mencionados pináculos: el primer cuerpo es una base, de mínima altura, que se prolonga hacia lo alto en forma rectangular. El diseño interior no es más que un rombo con policromía blanca interior y roja exterior. En el segundo cuerpo es donde la pilastra se perfora, culminando en ojiva con interior blanco y nervio en rojo. El tercer cuerpo, forma ojiva en la zona superior. Tanto el “entablamento” como el gablete son de color rojo con decoración dentada de igual tonalidad. Sobre el gablete se alza esbelta una espadaña de un cuerpo con remate curvo y que alberga en su interior un solo arco pseudo-ojival que contiene la campana.

La entrada al templo se abre con arco de medio punto, con pilastras cajeadas a los lados y rematando en capitel dórico. En el interior de la rosca del arco, toda de color rojo, aparece un línea zigzagueante con formas curvas en todo su recorrido.

En el segundo cuerpo, despunta un balcón que se sitúa justo en el centro del tramo central. Su tamaño es el adecuado al templo. Desde abajo hacia arriba, lo conforma lo siguiente: una línea de decoración dentada se aparece bajo un filete con formas cóncava y convexa que hace las funciones de "peana" sobre la que se eleva la balaustrada. Entre los balaustres de la singular baranda, y en su parte superior e inferior,

las formas trazan lóbulos arriba y debajo de la misma. El ventanal que se abre tras la baranda, es el ideal para que penetre con toda libertad la iluminación cenital al interior del templo. Se trata de un doble vano separado por un fino parteluz rematándose ambos vanos rematan en arcos ojivales.

Una vez fuera de los vanos y en la parte central y superior de ambos aparece una moldura roja con forma de lóbulo y el aspecto interesante lo muestra en su interior al albergar un triángulo invertido. El triángulo tiene los lados de igual longitud y es un claro símbolo cristiano de la Trinidad, pero por otro lado, la representación de un triángulo de esta forma, según los alquimistas, representa el agua¹⁰⁹⁴, con lo cual obtenemos perfectamente una alusión casual a la propia advocación de la ermita al haber en aquel lugar un manantial de agua de Fuente Santa y a la vez haciendo referencia a la leyenda. Coronando toda la composición, una moldura con forma de arco, en cuyo centro despunta una cruz latina.

El culmen de la fachada principal lo forman el gablete y la espadaña referida. Hacia el lado derecho, se despliegan tres tramos rectos de diferente longitud, siendo el central de menor grosor siendo al mismo tiempo el que contiene en altura dos vanos; la abertura inferior es cuadrada y sencilla pero la superior es un vano con arco de medio punto algo peraltado y cubierta con una moldura que simula un arco de medio punto. Según fotografía de 1920, esta ventana y la que luego aparecerá en el tramo izquierdo, contenían balaustrada, parteluz y ventanas rematadas en ojivas, igual que en el balcón central, lo cual indicar que estas ventanas serían una copia fiel del balcón, pero en tamaño más reducido.

¹⁰⁹⁴ SHEPHERD, R. y R., *1000 símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 335.



218. Entrada a la ermita a través de un zaguán

Desde el centro y hacia el lado izquierdo la composición está marcada por dos lados, y con respecto al frontal, advertimos la entrada a la casa de los ermitaños a través de un arco de medio punto. Más desplazado hacia la izquierda, en la parte superior, se halla un vano con iguales características que el anterior.

En una fotografía¹⁰⁹⁵ de 1920 se observa como toda la fachada, y a ambos lados del gablete, discurre lo que quiere simular un balcón corrido bícromo, aunque actualmente lo único que se observa es una pared totalmente blanca.

¹⁰⁹⁵ Archivo Temboury.

Siguiendo con el exterior, debe continuarse con la parte baja que sostiene la estructura del atrio y la forma de llegada hacía el mismo. Desplazándose a la izquierda encontramos un tramo de escaleras que bajan sin muchos peldaños y que conduce siempre en dirección hacia la izquierda a una meseta, que constituye una zona de pausa con forma semicircular. En dirección contraria, un tramo largo de escaleras sigue bajando y conduce a la derecha a tres bancales y a la izquierda a tres bóvedas de cañón todas de ladrillos. En la tercera de ellas es por donde bajaba el chorro de agua del manantial de agua natural y, a su vez, fuera de él, en posición perpendicular, aún se conserva un arco de medio punto de no demasiado tamaño que indica el lugar exacta donde la leyenda indica que apareció la Virgen. El relato también fue recogido por los escolares excursionistas y por la nota de prensa en la que se hacía la crónica de su visita en 1913:



219. Aspectos de la ermita en 1920. Archivo Temboury

"Se vió después el lugar en que se refiere que allá en el siglo XVI se apareció la Virgen, conservándose el nicho donde primitivamente se veneró la imagen, al lado de un arco de puente,

en sitio verdaderamente pintoresco, rodeado de naranjos y limoneros, sobre un manantial de agua de excelentes condiciones y teniendo a sus pies una alfombra variada de flores silvestres".¹⁰⁹⁶

La forma zigzagueante que conforma la escalera de descenso, ese espacio dedicado para el descanso y el ambiente bucólico del entorno evoca ese sentido decimonónico de la inserción de la arquitectura en la naturaleza, que tan bien puede advertirse en la Finca de la Concepción. Probablemente, este espacio fuese construido en la reforma de principios del siglo XX, al igual que lo descrito acerca de la fachada en todas sus caras.

La cubierta que corona el exterior de la única nave de la ermita es un tejado a dos aguas de distintas alturas. El tramo de techo más bajo es el que se corresponde en el interior con el primer tramo de entrada, mientras que el siguiente, más alto y prolongado, se corresponde con los dos tramos restantes del interior del templo; tramo central y del altar mayor. A ambos lados de este techo se encuentran tejados de un solo hastial, uno que desemboca hacia su lateral mientras que el otro, el derecho, desemboca al atrio.

Finalizado el exterior en su totalidad, a continuación se describirá íntegramente el interior con todo lo que contiene y contenía con anterioridad a 1936. Al traspasar el arco de medio punto y una verja que da paso a su interior, lo primero que se halla es un zaguán con planta cuadrada y techumbre plana. Y, por fin, seguidamente se accede al interior del templo con un arco de medio punto y pilastras cajeadas que reproduce el del exterior, con la excepción de que el arco y las pilastras están rodeadas por unas molduras grises. Del mismo color son las molduras que cubren toda la longitud del cuadrado que forma la techumbre y que sirve de línea divisoria entre la pared y el techo. En la clave central del techo existe una placa de yesería de la que pende la lámpara, si bien la placa se configura por cuatro hojas de acanto que se unen por un círculo en el

¹⁰⁹⁶ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 124, Leg. 6, doc. 5.

centro. La hoja de acanto, igual en los cuatro lados recrea el románico¹⁰⁹⁷ (Monasterio de San Tróximo en Arles siglo XII), estilo que recurre a formas más rígidas, sentidas con menos finura, encajando en la hibridación estilística de la que hace gala la edificación descrita.

El interior de la ermita es de planta única y está dividida en tres tramos que se cubren con sus correspondientes bóvedas. El primer tramo se cubre por una bóveda vaída y en su clave no contiene placa de yesería alguna, aunque todo indica que en su origen quizás la tuviera. El segundo tramo recurre a una bóveda de aristas y en su clave se reproduce la placa antes descrita en el zaguán. Y, por último, el siguiente trecho, que ocupa el altar mayor, se cubre con otra bóveda y placa en la clave semejante al del espacio central. Entre los tres tramos de bóvedas se encuentran arcos fajones apoyados en dos tipos de placas de yeserías. Un primer tipo se reconoce en el fajón entre el altar mayor y el central, a modo de una sola hoja de acanto, parecida a las anteriores de corte pseudobizantino aunque muy estilizada¹⁰⁹⁸ de mayor tamaño y que se expande hacia abajo pegada a la pared. El segundo tipo, en el arco situado entre el tramo central y el de los pies del templo, es simplemente un triángulo invertido con líneas que inciden en su interior. El triángulo es rara vez utilizado a la hora de ornamentar inmuebles¹⁰⁹⁹.

En estudios anteriores, los detalles de las placas de yeserías anteriormente reseñadas, se han fechado en el siglo XVIII¹¹⁰⁰. Sin embargo, restauraciones recientes, llevadas a cabo entre agosto y octubre del año 2006, han ofrecido noticias muy distintas, al datarlas en el XIX según lo atestiguan los materiales empleados. Al tiempo el color grisáceo presentado antes de la intervención fue sustituido por el original, que se mantenía bajo numerosas capas de pintura, hasta dar como resultado un llamativo color celeste. Además, presentan otra peculiaridad muy singular y llamativa, ya que se procede a utilizar una bicromía dentro del celeste jugando con tonalidades más claras o más oscuras según el lugar que ocupe dentro del templo; es decir, la parte de la placa

¹⁰⁹⁷ MEYER, F. S., *Manual de ornamentación*, Barcelona, ed. G. Gili, 1976, pp. 43- 46.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, p. 46.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 24

¹¹⁰⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Ibidem*, p. 398. CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. II, p. 218.

más próxima al altar mayor ofrece una tonalidad más oscura, mientras que la se orienta hacia la entrada es más clara. Esta nota de dualidad cromática brindaría más profundidad en el interior de la pequeña ermita, creando un efecto visual fingido ante los ojos del fiel devoto¹¹⁰¹.

En definitiva, todos estos hechos se producen tanto en las placas de las bóvedas como en las del arranque de los arcos fajones. Y a la bóveda vaída que carecía de placa debido a los avatares del tiempo y por motivos que se desconocen, le fue elaborada y colocada una similar a las del resto de las bóvedas siguiendo un molde de las originales. El equipo de restauración encargado de tales trabajos fue Quibla Restaura, teniendo a la cabeza a la profesora Estrella Arcos, empresa contratada por la Hermandad de la Virgen de la Fuensanta, y que arrojó a la luz tan interesantes y peculiares descubrimientos¹¹⁰².



220. Triángulo invertido en el interior del lóbulo, según los alquimistas, representa el agua

¹¹⁰¹ Agradezco a Sebastián y Cristóbal Márquez Bravo toda la información proporcionada.

¹¹⁰² Agradezco a Sebastián y Cristóbal Márquez Bravo, pues ellos seguían paso a paso los descubrimientos de Estrella Arcos durante su intervención en las placas de yeserías. La Hermandad de la Virgen de la Fuensanta no conserva el informe de restauración de Quibla Restaura.

Respecto a la sacristía, se ubica nada más entrar al templo al lado derecho. Se trata de una habitación de planta poligonal que pasó a formar parte del conjunto en la segunda mitad del siglo XVII y ocupa el terreno reservado a un trozo de viña y dos de cañaveral.

Justo a la salida de la sacristía, en el lado de la Epístola, aparece una cruz latina a una altura media y sobre un zócalo reciente, con la parte inferior del travesaño vertical terminado en forma parecida a la cruz de Malta. Esta cruz¹¹⁰³ viene a ser un hito que servía de señalética a una vetusta pila de agua bendita.

En el tramo central dos imágenes enfrentadas, una en el lado de la Epístola y otra en la del Evangelio representan a San José y Cristo Crucificado. A las dos le sirven de marco un vano ciego simulado con una moldura de yeso en arco de medio punto que se prolonga con las jambas. La base que sustenta las esculturas son peanas simples.

San José figura con el Niño Jesús cogido de la mano derecha, mientras que en la mano izquierda porta la vara florida como vaticinaba el profeta Isaías:

“Brotará un tallo de la raíz de Jessé y se elevará una flor de su tronco...” (Is. 11, 1-2).

La imagen del Crucificado¹¹⁰⁴ es anónima sin datar y aparece los tres clavos y con las tres potencias (Memoria, Entendimiento y Voluntad). Esta talla de corte barroco presenta una composición de triángulo invertido, donde se aprecia la caída natural del peso de su cuerpo. Los brazos presentan una rigidez motivada por la tensión de los clavos en las manos y las piernas se encuentran con las rodillas flexionadas y pies superpuestos, el derecho sobre el izquierdo para que se produzca la inserción del clavo.

¹¹⁰³ Esta cruz aparece mencionada en la descripción de Jerez Perchet en 1884.

¹¹⁰⁴ Este crucifijo aparece mencionado en Jerez Perchet (1884).

La cabeza y el pie derecho están unidos por una línea vertical para que se produzca en el espectador una continuidad visual.

El elemento sustentante de la escultura es la Cruz a la cual se sujeta mediante tres clavos (en las palmas de las manos y en los pies) ya que según el pensamiento de la Edad Media este es un número perfecto que representa a la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. El tipo de Cruz a que responde es la “*crux sublimis*” al estar el vástago horizontal elevado. Rematando el travesaño vertical se encuentra el INRI (Jesús Nazareno Rey de los Judíos).



221. Interior de la ermita desde el coro

Siguiendo hacia el altar mayor, el suelo muestra, unas incisiones¹¹⁰⁵ que determinan la existencia de una reja que existía, pero que ningún ermitaño llegó a ver nunca. Así lo refiere un viajero de 1884¹¹⁰⁶ que describió la ermita antes de su última reforma, mencionándola. Por una parte, el testimonio da fe de su existencia y por otra, que el suelo de la nave es el original desde, posiblemente, el siglo XVIII.

El foco subliminar que hace adentrarse más y más al devoto-penitente, marcando la dirección a seguir con la mirada y el caminar hasta el punto más noble, distinguido y glorioso de todo el espacio por encontrarse allí, es la Virgen de la Fuensanta. En este caso, el retablo que la rodea y la hornacina que la acoge no son como lo fueron antaño, de madera, sino que fueron ejecutados de mármol y datan de principios del siglo XX.

El dato acerca del altar mayor y de la fecha de la obra neogótica parece quedar referida en una visita que escolares malagueños hicieron a la población de Pizarra el 20 de abril de 1913¹¹⁰⁷. Entre los lugares visitados estuvo, por supuesto, la ermita:

"Hállose esta ermita labrada sobre la misma roca, siendo pequeña, pero original en sus detalles. En el altar mayor, en una capilla de mármol existía una imagen de la Purísima, de verdadera antigüedad, a la que profesan gran devoción los hijos de Pizarra.

Esta ermita sufrió grandes daños hace dos o tres años por efecto de la inundación subiendo las aguas a gran altura. Esto hizo necesaria una reparación importantísima que llevó a cabo por iniciativa del Párroco. La casa del ermitaño labrada en la roca es también digna de verse".

Pese a todo, no podemos obviar plantear algunas hipótesis sobre el retablo que en su origen alojaría a la Virgen y que ocuparía casi todo el testero del altar mayor. Tomamos como guía para proponer esta reconstrucción una pintura sobre plancha metálica de cobre del siglo XVIII, hallada en la urna de pedida de los ermitaños y que esta se exhibe en la ermita como una auténtica reliquia artística, perteneciendo a la Hermandad. Asimismo contamos con una litografía del siglo XIX en la que se puntualiza, a través de imágenes, cómo podría ser el retablo de madera dorada que había

¹¹⁰⁵ Agradezco a Sebastián Márquez Bravo.

¹¹⁰⁶ JÉREZ PERCHET, A., *Ibidem*, pp. 144-146.

¹¹⁰⁷ A. D. E., Caja 124, Leg. 6, doc. 5.

en el Altar Mayor de la ermita en la primera mitad del XIX, siempre y cuando debiendo tenerse presente la delineación. Ambas descripciones se llevarán a cabo en el apartado de inventario. Y en lo concerniente al paradero del antiguo retablo de madera, hubo que ser retirado y quizás destruido debido a la humedad de la ermita.

El actual retablo es de frío mármol hecho de una sucesión de placas del mismo material que ascienden hasta el techo contando solamente con tres elementos decorativos que se repiten y que, unidos, darían lugar a un triángulo. Dicho motivo es el lóbulo rematado interiormente en cuatro piñas.

La hornacina que aloja a la Virgen está rodeada por un arco de medio punto y jambas. Las jambas simulan pilastras cajeadas doradas mientras que en el medio punto se expanden hacia el centro roleos que se encuentran cuando llegan a un círculo con la I H S, el anagrama de Cristo. Todo ello se remata por una cruz latina.

El altar propiamente dicho, aún se conserva como cuando antes los presbíteros oficiaban la misa de espaldas a la gente conforme a la liturgia preconiliar. El altar también de mármol presenta en el centro en anagrama de María, y a lo largo de todo el frontal simulación de gajos. Dicho ara conserva una losa de piedra negra que cubre el *locullus* servía para depositar las reliquias, precisas para su consagración.

A los pies de la iglesia se abre en la parte superior un vano con balaustrada a modo de tribuna para los beneficiados o el mayordomo de la ermita. Generalmente las tribunas suelen estar en un lateral del altar mayor aunque este no es el caso. Por otro lado, su tamaño es exiguo para corresponder a un coro alto.



222. Interior en el que se puede observar placas de yeserías (siglo XIX) del arranque de los fajones y clave de las aristas con su nueva imagen tras la restauración de 2006, y al fondo el frío retablo de mármol

Tanto las bóvedas y paredes interiores como la fachada principal están contruidos de una fábrica de sillares, aunque por estar encalada, este rasgo no se acaba de percibir con total claridad.



223. Techumbre a dos aguas y espadaña desde la trasera de la ermita

9.4. Duplicidad de ubicación: Parroquia de San Pedro

La Iglesia de San Pedro Apóstol tiene su origen a finales del siglo XV. El primitivo edificio fue construido por Diego Romero, el fundador del Lugar de la Pizarra, para atender espiritualmente a sus colonos y sirvientes¹¹⁰⁸. Diego Romero adquirió una palmeres anexos a Álora por lo que esta Villa, apeló pleito con la Catedral a causa de los diezmos que debían pagarse por los palmares, pues desde la institución catedralicia se aseguraba que habían sido terreno de moriscos. El pleito se resolvió a favor de Álora, al demostrarse que La Pizarra no había sido sino un cañaveral y palmar que Diego Romero compró para plantar un huerto y levantar el primer edificio¹¹⁰⁹.

Aparece en las Ordenanzas Parroquiales de 1505 como parroquia erigida en la Sede Malagueña por el Arzobispo de Sevilla Diego de Deza, a instancias de la Reina. En 1510 se reforma mediante Bula del Papa Julio II¹¹¹⁰. La Parroquia de San Pedro fue sufragánea de la Iglesia Mayor de Álora, junto con la Iglesia de Nuestra Señora de la Rosa de Casapalma¹¹¹¹.

El templo parroquial no es el original, sino el resultado de una serie de modificaciones y ampliaciones. La primera de ellas se debió a un aumento de población en 1646, sobrepasando el vecindario los 200 vecinos. Este aumento demográfico provoca que el antiguo templo quede pequeño y sobre el mismo solar se construye parte del edificio actual. Al tiempo, la Iglesia del Señor San Pedro, anexa desde su fundación a Santa María de la Encarnación de Álora, es elevada a Parroquia y consecuentemente emancipada desde el punto de vista eclesiástico¹¹¹².

¹¹⁰⁸ MÁRQUEZ BRAVO, C., "Ruta Mariana...".

¹¹⁰⁹ AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, p. 95. ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La Edad Moderna en Pizarra", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 77-90.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 62. MÁRQUEZ BRAVO, C., "Ruta Mariana...".

¹¹¹¹ MÁRQUEZ BRAVO, C. *Ibidem*.

¹¹¹² *Ibidem*. ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La Edad Moderna...".

El exterior, es muy sencillo, alberga una capilla callejera anexa donde se venera la imagen de la Virgen de Fátima que permanece allí desde 1948. Destaca su portada sobria, con un arco de medio punto abocinado, de principios del siglo XX. El campanario tiene tres cuerpos, los dos primeros realizados con ladrillos y mampostería y el tercero añadido en 1862, por la Compañía de Ferrocarriles Andaluces, constructora de la Línea férrea de Málaga a Córdoba. El reloj primitivo era propiedad del Ayuntamiento y la maquinaria se encuentra depositada en el Museo Municipal de Pizarra. En este mismo siglo se consagra al Corazón de Jesús, un 22 de junio de 1887¹¹¹³.



224. Exterior de la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol de Pizarra. Portada abocinada, siglo XX y cuerpo de ladrillos, 1862

¹¹¹³ MÁRQUEZ BRAVO, C. *Ibidem*.

Definitivamente, se trata de una construcción de estirpe mudéjar del siglo XVII, de una sola nave cubierta con armadura de madera de lima-bordón, donde se decoran solo los tirantes con estrellas de ocho que van sobre canes. Sin embargo, parte de la tablaón fue sustituida debido a su deterioro en el año 2000. En el lado de la Epístola se abren dos capillas que se cubren con artonados de madera sencillos¹¹¹⁴.

A principios del siglo XX, se realiza la última gran reforma, que configura, el aspecto actual del edificio. Se añade la zona del Altar Mayor, se amplía el artonado, se realiza la nueva portada de acceso anteriormente descrita. Tal reforma subsistió poco tiempo como "nueva", por cuanto sufrió asaltos el 14 de mayo de 1931, cuando la práctica totalidad de cuanto albergaba su interior fue saqueado y destruido. Durante la contienda civil, y al igual que la propia Catedral, fue utilizada como vivienda de refugiados. Es en torno a 1939, cuando comienza la restitución de todo lo perdido, contando con la ayuda y mecenazgo de la familia Soto-Domecq, Condes de Puerto Hermoso, y el pueblo en general. Las últimas obras acometidas en el templo concluyeron en junio de 2012, que han eliminado problemas de humedad y han realzado la belleza e importancia de este templo histórico¹¹¹⁵.

9.4.1. Interior

En el lado de la Epístola¹¹¹⁶, se veneran:

La imagen del Cristo Resucitado, obra sin interés artístico procedente de los talleres de Arte Religioso de Olot, adquirida por el Ayuntamiento en el año 2000.

¹¹¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico....* AGUILAR GARCÍA, M. D., *Ibidem*, p. 183.

¹¹¹⁵ MÁRQUEZ BRAVO, C. *Ibidem*.

¹¹¹⁶ *Idem*.

La Inmaculada “Chica” o “Visitadora”, que perteneció a la extinta Congregación de las Hijas de María y que permanecía en los domicilios de las Abanderadas de esta Asociación.



225. Altar y retablo (siglo XVIII) de la Virgen de los Dolores, actualmente se venera a Jesús Nazareno. Archivo Temboury

Del Baptisterio, destaca la cancela de hierro, procedente del Palacio de los Condes de Puerto Hermoso, conteniendo su escudo de armas¹¹¹⁷. La Pila Bautismal data de 1630, salvo el pie que destruyó durante el saqueo de 1931. También encontramos un lienzo de círculo sevillano del siglo XVII, representando a San Juan Bautista¹¹¹⁸.

La Capilla de Jesús Nazareno contiene el único retablo barroco anterior a 1931. A ambos lados encontramos las imágenes de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís, obras seriadas. La imagen de Nuestro Padre Jesús es obra del artista valenciano Peregrín Pérez, realizada en la década de los años 40 del pasado siglo XX. En esta capilla encontramos un cuadro que representa, de un modo muy original, a Nuestra Señora de la Piedad, obra del pintor granadino Manuel Maldonado realizada en 1947. Con respecto al retablo, ha de señalarse que fue fotografiado por Temboury y él indica que la Virgen que en el nicho se adoraba era la Virgen del Rosario cuando en realidad era la Virgen de los Dolores¹¹¹⁹.

Se trata de un conjunto muy característico de la ensambladura habitual en los retablos tallados en Málaga en el primer tercio del XVIII, como los ubicados en el crucero y las naves de la Basílica de la Victoria o los desaparecidos que había en San Lázaro. Sobre el fondo se adosan estípites, guirnaldas, golpes de hojarasca, cartelas y penachos mixtilíneos que animan el conjunto. En realidad es un conjunto muy plano, donde se confía todo el efecto visual a la decoración, apenas sin complejidad arquitectónica. Sobre una mesa de altar gallonada con gradillas y plintos rectangulares muy rehechos con acantos, parten estípites rematados en pináculos en doble orden de pilastras, decoradas con guirnaldas a base de motivos vegetales y florales que jalonan la hornacina central. Esta última se abre en arco de medio punto y sobre éste golpes de hojarasca y gran querubín. El remate del retablo se configura a base de molduras mixtilíneas cerrando en una venera y listel recto.

¹¹¹⁷ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La Edad Moderna...".

¹¹¹⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Ibidem.* p. 218.

¹¹¹⁹ Agradezco a Cristóbal Márquez. Archivo Temboury.

El retablo e imagen de la Virgen del Rosario ambos de estilo barroco. La Virgen fue realizada por el onubense Sebastián Santos Rojas en Sevilla, en la década de los años 40 y está firmada por su autor en la base de la imagen. Es la advocación mariana más antigua de la Parroquia, según se vio en el apartado de religiosidad popular.

Retablo de estilo neorenacentista de los años 40 del siglo XX e imagen de San José de autoría anónima del siglo XVIII¹¹²⁰ procedente de Écija.

El Cristo del Perdón fue realizado en 1944 por Sebastián Santos Rojas. Está inspirado en el Cristo de la Clemencia de Juan Martínez Montañés que se encuentra en la Capilla de los Cálices de la Catedral de Sevilla. Estamos ante la mejor obra cristífera de este autor y, sin duda, viene a ser una de las piezas más sobresalientes de la imaginería contemporánea en clave neobarroca de la provincia de Málaga.

En el lado del Evangelio¹¹²¹:

A principios del siglo XX se colocan las vidrieras de la Casa Maumejean de San Sebastián, la iglesia era considerada entonces por la prensa de la época, unas de las más ricas de la provincia, en función al patrimonio artístico que atesoraba. Por ello, en este muro se hallan las vidrieras grandes de Maumejean que representan a San Pedro y San Pablo y a los cuatro Evangelistas con sus símbolos, San Mateo con el Ángel, San Marcos con el león, San Lucas con el buey y San Juan con el águila¹¹²².

¹¹²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico...* p. 218

¹¹²¹ MÁRQUEZ BRAVO, C. "Ruta Mariana...".

¹¹²² CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico...* p. 217.

En el primer retablo junto al Altar Mayor reciben culto la Virgen de los Dolores, de autoría anónima, restaurándose al poco tiempo de su adquisición, lo cual hizo pensar que se trataba de una imagen antigua que ha recibido varias restauraciones desde su llegada. A los pies de esta imagen, el Cristo Yacente dentro de una urna es obra del malagueño Juan Manuel García Palomo realizada y bendecida en 1999.



226. Lápida de 1680 de la bóveda de enterramiento de los padres del primer marqués de Valdesevilla

En esta pared se localiza una lápida fechada en 1680, correspondiente a la bóveda de enterramiento de Juan de Figueroa y Silva y Elvira de Céspedes, padres del primer marqués de Valdesevilla. La entrada a esta bóveda se hallaba sellada y, tras la última reforma acometida en el edificio, se ha optado por dejarla visible, recuperando el edificio, un testimonio de su pasado y contribuyendo a su puesta en valor y difusión patrimonial.

La estela sepulcral muestra:

"Año 1680. Esta bobeda entierra a D. Juan de Figueroa y Silba y a su mujer Doña Elvira de éspedes y Figueroa y sus herederos"¹¹²³

El hueco del muro que ahora ocupa un cuadro del malagueño Raúl Berzosa, realizado en 2012, que representa a Santa Ángela de la Cruz y a Madre María de la Purísima, fundadora de la Congregación de las Hermanas de la Cruz y penúltima Madre General, respectivamente. Fue el hueco de la primitiva puerta de acceso al templo hasta principios del siglo XX para ampliarse.

El último retablo del lado del Evangelio alberga una imagen de Santa Teresita del Niño Jesús, obra del Valenciano Giner Canets.

Bajo el coro se encuentra una imagen de San Blas, de los talleres gerundenses de Olot. En la festividad del Santo que tiene lugar el 2 de febrero, se bendicen las tradicionales rosquillas de San Blas.

Altar Mayor¹¹²⁴:

A ambos lados y encima de las puertas de la Sacristía y una exterior encontramos dos vidrieras que representan en forma cuadrifoliada a la Virgen del

¹¹²³ ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La Edad Moderna...". AGUILAR GARCÍA, M. D., *Ibidem*, p. 95.

¹¹²⁴ MÁRQUEZ BRAVO, C. "Ruta Mariana...".

Carmen y San Fernando¹¹²⁵, respectivamente, en honor a Fernando de Soto y Aguilar y María del Carmen Domecq y Núñez de Villavicencio, Condes de Puerto Hermoso, quienes costearon la totalidad de las vidrieras.



227. Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol de Pizarra

En los laterales se encuentran dos cuadros. En uno de ellos, está enmarcada la Bandera de las Hijas de María. En el otro, obra del artista local Antonio Escudero Gámez, se representa a la Patrona, la Virgen de la Fuensanta, que además de Patrona es Alcaldesa Mayor, Honoraria y Perpetua de la Villa, ataviada con su traje más

¹¹²⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico...* p. 217.

característico, el granate, cuyos bordados proceden del traje de Corte de la Condesa de Puerto Hermoso, Dama de la Corte de la Reina Victoria Eugenia.

A ambos lados del retablo están colocadas las imágenes del titular de la parroquia, San Pedro y de la Inmaculada Concepción, realizadas en pino de Suecia, en el año 1952 en Valencia por Martínez Aparicio. Con la bendición de estas dos imágenes se dio prácticamente por concluida la reconstrucción y restitución del patrimonio del templo. Preside la hornacina central del retablo mayor, la imagen del Corazón de Jesús y lo corona un lienzo que representa a San Pedro y que es una copia moderna de un Ribera.

Destaca además el Sagrario, realizado en 1954, con motivo del Primer Centenario del Dogma de la Inmaculada Concepción, ejecutado en bronce, alabastro, plata y plata dorada. Corona la portada una imagen réplica en plata de la Virgen de la Fuensanta. Se realizó por suscripción popular en la orfebrería March de Valencia, autores además de otras piezas de platería de uso parroquial.

Tras advertir lo existente hoy en el interior de la Iglesia, tan sólo siendo originales un reducido número de imágenes y retablos, resulta plausible relacionar y reconstruir todo lo que contenía el templo en 1913 según recorte de periódico obrante en el Archivo Díaz de Escovar. A continuación se trazan textualmente las líneas de la prensa de época:

"...El retablo del altar mayor es una obra de arte, figurando en el centro una imagen de gran tamaño del Sagrado Corazón de Jesús, y tiene a sus lados dos lienzos de San Pedro y San Pablo, obras del pintor Barbudo. En los demás altares de la ancha nave, hay las siguientes imágenes: un Jesús Nazareno, una Purísima (Buena); un San Pedro de talla, sentado con traje de pontífice y tiara, escultura de 1552, que estuvo en el Sagrario de Málaga; un San José; un Crucificado; una Virgen del Rosario, de reconocida antigüedad y mérito; una Dolorosa y un San Francisco de Asís. En uno de los altares existen a los lados un San Blas,... y un San Antonio. La Vía Crucis,

que es digna de mencionarse, fue regalo de don Pedro Domech, de Jerez de la Frontera, padre político del señor Conde de Puerto Hermoso. Las cristaleras de colores se trajeron de Zaragoza... En la Sacristía hay un magnífico lienzo de San Pedro, que parece ser del siglo XVIII..."¹¹²⁶

¹¹²⁶ A.D.E., Caja 124, Leg. 5, doc. 5

9.5. Inventario de obras

Andas y tronos

En el inventario de los bienes de 1664 de la Virgen de la Fuensanta ya aparece consignado entre los bienes una hornacina o "nicho" y unas andas de madera que albergan a la Virgen. A tenor, de la realización de un "Memorial de los bienes de Nuestra Señora de la Fuensanta", siendo cura Párroco de La Pizarra, Sebastián Rodríguez Carrión en la fecha antes indicada, la aludida relación de bienes patrimoniales ya menciona "unas andas de pino nuevas de Nuestra Señora", con lo cual podría fundamentarse que para esas fechas la Virgen ya era trasladada desde la ermita hasta la Parroquia de San Pedro Apóstol¹¹²⁷.



228. Trono de carrete. Foto Hermandad Virgen de la Fuensanta

¹¹²⁷ Agradezco a Sebastián y Cristóbal Márquez Bravo. MANRIQUE SÁNCHEZ, D., "Tronos y Andas procesionales", *Fuente Santa nº 4*, Pizarra, 2014, pp. 16-19. Agradezco a Daniel Manrique, Hermano Mayor de la Virgen de la Fuensanta, cederme la imagen.

Muy interesante fue el trono destruido en 1936 y que era destinado a la procesión del 15 de agosto. Se trataba de un típico trono de carrete, realizado en orfebrería, dotado de cuatro "arbotantes" o candelabros de brazos con una luz en cada uno de ellos y en la parte delantera un cajillo del mismo metal un medallón con el Ave María, y la media luna a sus pies, timbrados ambos elementos con una corona real¹¹²⁸.

Tras su pérdida se adquirió en 1937 un trono nuevo en unos talleres valencianos, en el que se procesiona actualmente. Se trata de un trono de Meneses, de estilo neogótico, compuesto de cajillo y peana en al que luce el anagrama de María en dorado, además de otros elementos que están en desuso como son cuatro ángeles pequeños de plata, siendo alguno de ellos base de las tulipas. El trono también está dotado de cuatro arbotantes¹¹²⁹.

¹¹²⁸ MANRIQUE SÁNCHEZ, D., *Ibidem*.

¹¹²⁹ *Idem*.

Grabado de 1753

En este antiguo grabado calcográfico puede observarse la imagen más antigua gráficamente representada de la Virgen de la Fuensanta, en 1753. Localizado en Granada por el investigador pizarreño Alejandro Rosas, fue dado a conocer este año 2015 en la revista de la Hermandad de la Virgen de la Fuensanta. Se trata del título de Medicina del vecino de Pizarra Marcos Ruiz-Carrillo y Vergara que, haciendo honor a su patria chica quiso que la Virgen formara parte de su título, al igual que también lo harían otros bachilleres con su advocación predilecta. Según apunta dicho estudioso:

"...la relevancia que entre nosotros reviste aquí y ahora el primer médico de Pizarra no atañe a sus laureles académicos sino a Nuestra Señora de la Fuensanta puesto que en expresión de devoción filial nuestro coterráneo dedicó su ejercicio de grado de bachiller e hizo efigiar en el edicto que noticiaba su celebración:

‘Beatae Virgini Mariae Fonti Sancti nuncupatae / titulo Conceptionis condecoratae / usus ad vivumusque simulacrum divino paene adumbratum / penicilio in Malacitana Ecclesia venerandum corda, rapit, olim oculos studia sua, vos ipsas / Phisico-Medicas Theorico-Practicas Theses & sua / vota’

‘a la Bienaventurada Virgen María llamada de la Fuente Santa condecorada con el título de la Concepción usado para venerar en la Iglesia de Málaga el vivo simulacro casi bosquejado por el divino pincel [que] rapta los corazones, [como] una vez los ojos sus estudios, a vosotras mismas Tesis Físico-Médicas Teórico-Prácticas y sus votos’

Este magnífico título, impreso en la ciudad de Granada en la Imprenta de la Santísima Trinidad por Juan de Palomares en 1753, exhibe la primera representación gráfica conocida de la Patrona de Pizarra. Tan feliz descubrimiento, dulce fruto que me procuró el azar donde tantas veces no alcanzó la industria, ofrezco hoy en primicia al gentil lector. Rosas y heliantos entre otras especies festonean toda la extensión de la estampa. Dos poemas alegóricos de metros latinos, tópicos médicos y tropos arbóreos – *Salutifera Cedrus* vs. *Luctifera Cypressus* – flanquean el sacro icono: el primero, a la izquierda, *‘Age, o anime’*, *‘Delibera, ¡oh ánimo!’*, evoca el misterio de la Inmaculada Concepción, *‘privilegi Conceptionis’* y el segundo, a la derecha, *‘In altum suscipe’* *‘Hacia lo alto disponte’*, alude a la advocación de la Fuente Santa, *‘meditari exaltatam fontem inspicere’* *‘a meditar [y] la elevada fuente / inspecciona’*. Entre sus respectivos versos se yergue la imagen prístina, de talla y sin revestir, de la Virgen de la Fuensanta caracterizada, con

arreglo a su genuina esencia inmaculista, con los atributos propios de la iconografía barroca y culto hispánico de la Purísima Concepción de María"¹¹³⁰



229. Grabado de 1753

¹¹³⁰ Agradezco a Alejandro Rosas la cesión del artículo digital e imágenes del grabado. ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Un grabado inédito de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra: Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1753", *Fuente Santa nº 5*, Pizarra, 2015, pp. 16-19.



230. Título de Medicina del vecino de Pizarra Marcos Ruiz-Carrillo y Vergara, 1753

La efigie de la Inmaculada en la advocación de Nuestra Señora de la Fuensanta, adopta gesto orante, con manos juntas sobre el pecho, indicando su conversación interior. La Virgen Inmaculada con el título de Fuensanta, representa la nueva Eva y viene a reparar los errores de la primera, de ahí a ser relacionada como mujer celeste, ideal, meditación de la Santísima Trinidad, rodeada de ángeles, nubes y luz, cuyos detalles más típicos inmaculistas son: las doce estrellas, el sol, la luna, la serpiente y erróneamente el globo terráqueo¹¹³¹.



231. Representación de la Purísima Concepción para ilustrar las letras de Villancicos de la Catedral de Málaga realizada en 1734¹¹³², imagen idéntica a la de la Virgen Fuente Santa de Pizarra en 1753. Es muy posible que el grabado de la Inmaculada empleado en la portada de los Villancicos de la Catedral de 1734 fuese retallado y reutilizado en el título de 1753 que comentamos

¹¹³¹ Según la restauradora Estrella Arcos en su origen estaría elevada sobre una peana de nubes.

¹¹³¹ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 170 y 171.

¹¹³² ALVAR, M., *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento, 1973, pp. 9-11.

Pintura sobre plancha (siglo XVIII)

Del siglo XVIII es una pequeña y delicada pintura sobre plancha metálica de cobre. Puede decirse que es el documento iconográfico más antiguo sobre la Virgen de la Fuensanta. Dicha efigie queda representada en la urna de pedida de los ermitaños, estando expuesta en el templo mariano, además de formar parte de los bienes de la Hermandad.



232. Pintura sobre plancha, siglo XVIII, de la urna de pedida de los ermitaños

La Virgen de la Fuensanta se aloja en una hornacina en forma de nicho de cuarto de esfera con tres gajos y una clave circular, la pared está dividida en tres segmentos. El exterior de la hornacina es de color azul y elementos decorativos dorados, columnas jaspeadas, capitel de acantos, dado o entablamento de líneas azul y doradas alternadas y a partir de aquí empieza el medio punto con florones seguidos de roleos que culminan en la clave en hojas de acanto. La peana sobre la que se eleva la imagen parte de unas volutas que se prolongan hacía arriba dando lugar a una forma bulbosa adornada en su interior por una hoja de acanto.

La talla de la Virgen aparece con las vestiduras talladas, rostrillo y manto de color blanco y dorado este último. Según asegura Sebastián Márquez, cuando se viste con alfileres aparecen puntos dorados lo que, indica que en origen, la policromía pudo tener motivos estofado, hecho corroborado tras la restauración de 2012.

La Virgen de la Fuentasanta aparece con las manos juntas a la altura del pecho, coronada y sin media luna a sus pies aunque los *puttis*, que se posan sobre las volutas de la peana y que sostienen ramos de flores en una de sus manos, y el lazo que hay en el centro de la peana, parecen evocar la forma de una media luna. La vestimenta de la Virgen la túnica roja y el manto azul, los típicos y clásicos colores marianos.

Litografía siglo XIX

Una litografía del siglo XIX aporta más detalles acerca del desaparecido retablo de madera, como lo demuestra su descripción. Esta placa litográfica fue obra de Fernando Lechuga (1825-1861), pues así aparece firmado en el bajo de la fina pieza.

Las primeras imprentas litográficas malagueñas aparecen hacia 1825. Si, en un principio, los medios que se utilizaban para las publicaciones eran bastante rudimentarios, a medida, que la imagen va adquiriendo importancia, van perfeccionándose y modernizándose. A partir de 1880, comienza a generalizarse el uso de las rotativas y muchos talleres ven la necesidad de ponerse al día para satisfacer a su público. En Málaga existió una interesante producción litográfica desde la década de 1830, centrada en el papel pintado, reproducción de estampas religiosas y conmemorativas, naipes y decoración de abanicos. De todo ello la ciudad exportaba grandes cantidades¹¹³³. Y fue la comercialización de estampas religiosas lo que ocupa e informa esta litografía de índole religiosa.

La litografía dedicada a la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, preside el anterior retablo que existió en la ermita y, debido a los problemas de humedad, hubo sustituir la madera por el frío mármol.

El zócalo de base lo constituyen las basas de las cuatro columnas y la zona central del mismo. En el centro se halla una interesante figura enmarcada en una moldura rematada en tres formas cóncavas. Esa figura no es otra que el pelícano rasgándose el pecho; animal con un legendario simbolismo cristiano al decirse que esta ave hace referencia a Jesús Salvador al basarse en la naturaleza del animal, el cual alimenta a sus polluelos, en caso de necesidad, infiriéndose con el pico una herida en el pecho para que puedan así beber su sangre y sobrevivir. Igualmente Jesucristo nos dice:

“Tomad y comed, este es mi cuerpo...Bebed todos de él porque esta es la sangre de mi espíritu”

(Mt.26,26-27).

¹¹³³ RÍO del, P., " La litografía artística para uso comercial en Málaga", *ddiseño*, nº 7, Octubre 2010.



233. Litografía de Fernando Lechuga (1825-1861)

Unos roleos jalonan el marco, coronándolo un frontoncillo que remata en una bola terráquea y ésta, a su vez, en una cruz, símbolo de la propagación universal del cristianismo.

Los fustes de las cuatro columnas contienen en relieve unas formas solares que hace alusión a uno de los más conocidos emblemas marianos de las “Letanías Lauretanas” o Invocaciones a María, compuestas hacia el año 1500 y extraídas en su mayor parte del Eclesiastés, el Eclesiástico, el Cantar de los Cantares y el Libro de la Sabiduría. En nuestro caso aparece la letanía de:

SOL; *Electa ut sol.*

Los capiteles de las columnas simulan hojas de acanto estilizada. El remate del retablo se forma por frontón curvo rematado en dos volutas que se retuercen hacia el interior bajo las que se encuentra un querubín y sobre las volutas una venera. Encima de la venera se expanden unos rayos solares y, en el centro, un círculo con el anagrama de María. Sobre los cuatro capiteles, veneras y sobre estas jarrones cuajados de flores. Otro lugar en el que también aparece una guirnalda de flores es en el medio punto y parte de las jambas del filo de la hornacina donde se aloja a la Virgen. Ella aparece, sobre su peana, como si se tratara de una imagen de vestir, aunque en realidad no lo sea pues representa la talla de una Inmaculada, con manto, flor entre sus manos juntas, corona y media luna a los pies.

“En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas”.

(Jn 12, 1).

He aquí el gran prodigio del que habla San Juan en sus revelaciones: la Virgen de la Fuensanta con la luna a sus pies y coronada con las doce estrellas que la

inmortalizaron. Actualmente la Virgen se presenta así e, incluso, su corona tiene doce estrellas.

Fotografía de J. Osés 1874¹¹³⁴

En 1874, J. Osés realizó para Pizarra una trilogía de fotografías: vista general de Pizarra, Calle Málaga desde la Plaza del Ayuntamiento y la Virgen de la Fuensanta. Esta última es la primera representación de la patrona pizarreña en soporte fotográfico, a la vez que es la de mayor antigüedad conservada. Por tanto, la fotografía y las dos imágenes anteriores (pintura sobre plancha y litografía), son los documentos gráficos más antiguos de la Virgen, representada en cada una de ellas en diferentes iconografías, además de estar realizadas en tres técnicas diferentes.

Acorde a su fisionomía actual, la Virgen de la Fuensanta representa la iconografía de una Inmaculada con expresión sosegada, rostro gentil de Virgen niña y rasgos de belleza idealizada. La pose de las manos muestra una actitud orante con las manos juntos a la altura del pecho.

En ella se puede observar la peculiar y singular forma de revestir a la imagen de la Fuensanta en aquella época pues, cabe destacar que esta escultura de talla completa, se envuelve por tradición con vestiduras textiles y peluca natural de cabellera con bucles, con raya en el centro y mechones largos que caen bajo los hombros hacia el pecho, y, al tiempo, la corona parece estar enmarcada en una aureola apocalíptica de rayos solares. Esta propia forma de "encorsetar" a la imagen se acentúa sobre todo en el manto, que no se deja caer de manera natural, sino que se ciñe tan fielmente al cuerpo, marcando toda la silueta.

La precisión de la ejecución fotográfica que confiere una gran resolución al modelado, se acompaña de manera equilibrada con rasgos de belleza ideal. La Virgen ocupa el centro de la composición marcando la simetría en dos partes iguales con la base en una especie de altar, haciendo las veces de *podium* para el reposo de la caída del manto. En general, la equilibrada disposición ofrece a la vista una T invertida constituida por la imagen y la peana, sobre un fondo totalmente neutro. Sin duda, una propuesta interesante de cara a la construcción de una iconografía patronal "oficial".

¹¹³⁴ Agradezco a Daniel Manrique, Hermano Mayor de la Virgen de la Fuensanta, cederme la imagen.

La técnica de iluminación en la fotografía decimonónica es similar a la utilizada en pintura, usando la luz ventana y se acompaña con un *flash* de relleno en muchas ocasiones, aunque la luz natural es la idónea¹¹³⁵.



234. Virgen de la Fuensanta fotografiada por J. Osés 1874

¹¹³⁵ Agradezco a Juan Antonio Isla Castillo.

Al contrario que en la actualidad, a cuando la fotografía contemporánea parece tener una obsesión por las personas e imágenes desconocidas, los principios del retrato en fotografía denotan una preferencia por los personajes famosos y cómo quiere que se recuerden según sus virtudes, personalidad,... En cuanto a extrapolar los retratos a las imágenes religiosas, de siempre ha sido "obligado", principalmente, por llevar ese sentimiento y devoción a la gente para que traslade la "presencia" de la imagen a su casa en un cuadro, en la cartera,... En imágenes religiosas ¿Qué se pretende retratar? ¿La imagen *per se* o la devoción y fervor que suscita? Las imágenes, se veneran en extremos religiosos con mucha devoción y fuerza. Y todo el mundo requiere una imagen de su titular devoto.

En nuestra opinión, el retrato en una imagen religiosa, escultura u obra artística, no lo consideramos como tal. Si bien es verdad que se utiliza la misma técnica que para las personas, en el retrato "iconográfico" realmente es el sentimiento añadido y en la fotografía contemporánea se intercalan a las personas con las imágenes, puesto que, en cierta medida, son parte de ellas y viceversa por ese sentimiento de las imágenes. Podría definirse este fenómeno como "*tándem*"¹¹³⁶.

¹¹³⁶ Juan Antonio Isla Castillo, profesional y experimentado fotógrafo, ofrece en estos últimos años su particular visión de definir e intercalar la fotografía antigua en retrato religioso con la contemporánea, aportando datos acerca de sus experiencias y conocimientos como fotógrafo de gran calidad técnica.

9.6. Relación con los Condes de Puerto Hermoso

Recuérdese que la fundación del Lugar de la Pizarra no sería una realidad hasta finales del siglo XV, cuando Diego Romero, vecino y regidor de la ciudad de Málaga edifica sobre un agreste paraje poblado de palmas y cañas un cortijo y una iglesia, formando la "Alcarria de la Piçarra", mediante la construcción del primer edificio: un cortijo para guardar sus granos y guarecer sus vaqueros que, en 1498, consta como “la Casa Vieja de la Piçarra”. De las primeras casas para sus labradores, venidos de Coín y la comarca, algunos de ellos eran cristianos nuevos, para labrar sus huertas, hazas y alcacer, y la iglesia de San Pedro, dependiente de Santa María de la Encarnación de Álora por disposición del primer Obispo de la sede restaurada de Málaga Pedro Díaz de Toledo y Ovalle (1487-1499) “por la mucha insistencia que le hizo el señor Diego Romero”¹¹³⁷.



235. Palacio de los Condes de Puerto Hermoso

¹¹³⁷ROSAS FERNÁNDEZ, A., “La Edad Moderna...”.

Diego Romero, Señor de la Pizarra, se casó con Juana de Orellana¹¹³⁸, matrimonio del que no nacieron hijos pero en Antequera vivía una hija natural de Diego Romero que Juana de Orellana adoptó sin tapujos, dejando para ella el heredamiento de La Pizarra. Ésta sería Juana Romero. Al casarse con Gonzalo Suárez de Figueroa, se fundó con este el Mayorazgo de La Pizarra. En 1595 una hija de este matrimonio llamada Juana Sánchez de Badajoz y Figueroa fue denunciada¹¹³⁹ por haber deslindado el término provocando la irritación de la ciudad de Málaga y la villa de Álora. Por ello, los Alcaldes respectivos Alonso de Boza y Bartolomé de Vargas sufrieron el despojo de las varas de mando de la autoridad. De ahí surge el famoso Pleito de Varas de La Pizarra, de la cual nace la constitución político-administrativa por la que se regirá el Lugar de La Pizarra hasta el siglo XIX¹¹⁴⁰.

En 1703 Alonso de Figueroa y Céspedes hijo y sucesor de Juan de Figueroa consigue el título nobiliario de Marqués de Valdesevilla, otorgado por Felipe V como recompensa por haber sufragado para sus Reales Armas un regimiento de Infantería en la Guerra de Sucesión Española. La muerte sin descendencia del II Marqués de Valdesevilla en 1764, provoca disputas en las líneas sucesorias que se resuelven con la constitución de un condominio sobre el mayorazgo que prevalecerá hasta que, en 1849, el VII Conde de Viamanuel vende todos sus derechos a José de Soto y Figueroa, III Conde de Puerto Hermoso, convirtiéndose así en propietario de todos los bienes de precedencia vincular.¹¹⁴¹

El Palacio de los Condes de Puerto Hermoso¹¹⁴² es la más importante manifestación del patrimonio histórico de Pizarra. Eleva sus muros sobre los cimientos de la primitiva casa edificada por el fundador del Lugar de La Pizarra a finales del siglo

¹¹³⁸ A. D. E., Caja 124, Leg. 6, doc. 1.

¹¹³⁹ A. D. E., Caja 124, Leg. 6, doc. 2.

¹¹⁴⁰ ROSAS FERNÁNDEZ, A., *Ibidem*.

¹¹⁴¹ *Idem*.

¹¹⁴² Agradezco a Alejandro Rosas Fernández por la información aportada y por facilitarme una lámina en plumilla de ilustrador Paco Coedo Gallardo y que contenía una valiosa descripción y comentario de las investigaciones realizadas por el investigador histórico Alejandro Rosas. De aquí en adelante todo el texto acerca del palacio procede de estos comentarios. ROSAS FERNÁNDEZ, A., "El Palacio de Puerto Hermoso", *Guadalhorce, A escuadra y cartabón*, (comentario de la lámina), Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 2007.

XV, este es el ya mencionado Diego Romero. Según una escritura fechada en 1517 se cita en el mismo como "las casas de la morada de Diego Romero" y constituyeron el organismo central en la Edad Moderna pizarreña del mayorazgo establecido por su hija Juana Romero de Orellana. Sin embargo, en el siglo XVII era conocido aquel insigne edificio como las "Casas Principales".

El Catastro del Marqués de la Ensenada 1751 contiene una detallada descripción del bien inmueble, en el que por aquel entonces moraba el Marqués de Valdesevilla.

"Una casa propia sita en la Plaza de la Iglesia con cuatro cuartos altos principales, una cámara, tres cuartos bajos, caballeriza, bodega, pajar, granero y cochera, de veinticuatro varas de frente y dieciocho de fondo"

Circundada por un jardín cuajado de naranjos agrios y chinos, limoneros grandes, ceutíes, dulces y capuchinos, limeros, albarillos, ciruelos y toronjas.

A finales del siglo XIX, el palacio fue inscrita en el Registro de la Propiedad, certeramente en 1881. En la nota de esta inscripción aparecen nuevos datos descriptivos:

"La casa principal nombrada palacio del conde está señalada con el número primero de la Plaza de la Iglesia de la Villa de Pizarra, está construida de piedras y ladrillo con cubierta de teja, consta de piso bajo principal y en parte segundo y se compone de patio de entrada cerrado con verja y jardín, fuente en el centro, portería, habitaciones altas y bajas, torre, patios de servicio, cocheras y otras dependencias en un área de 3.096 varas y dos tercias cuadradas equivalentes a 2.163 metros 76 decímetros cuadrados".

A estos interesantes pormenores habría que añadirle la única referencia de Madoz en cuanto a sus jardines con "una hermosa huerta poblada de naranjos".¹¹⁴³

El IV Conde de Puerto Hermoso, Fernando de Soto y Aguilar consideró oportuno derribar la casa de antaño heredada de sus antepasados y elevar sobre la antigua un palacete, realzando aún más si cabe su inmensa riqueza. El nuevo palacio fue erigido en los primeros años del siglo XX siguiendo las corrientes estilísticas en boga ricamente ornamentado en neomudéjar. Con oratorio no contaban el edificio pues para los condes el lugar de oración siempre lo ha sido la Iglesia de San Pedro¹¹⁴⁴, por ello, desde antaño los condes han contribuido firmemente a las nuevas mejoras de la Parroquia¹¹⁴⁵. Al tiempo, son los responsables de la creación del Convento de las Hermanas de la Cruz, cesión de los terrenos colindantes de la ermita, es decir, se hallan íntimamente relacionados con la vida y templos religiosos pizarreños.

En 1921 la "Casa Grande", como era conocido el palacio en Pizarra, acogió la visita de Alfonso XIII, motivada por su venida a Málaga para presidir la inauguración del Embalse del Conde del Guadalhorce. El Ministro de Fomento de aquel entonces, Juan de la Cierva, quedó totalmente fascinado por las instalaciones del inmueble y decidió que sería el sitio perfecto para celebrar, en 1922, la famosa Conferencia de Pizarra, conferencia política y militar para reflexionar sobre la Guerra de Marruecos, teniendo presente la proximidad del lugar a África. En ella se agruparon para aclarar asuntos el Presidente del Consejo de Ministros Antonio Maura, los Ministros de Estado, Marina y Guerra, el Alto Comisario en Marruecos, General Berenguer, y el jefe de la Escuadra de África, Almirante Aznar.

Como anécdota cabe destacar que, el 6 de febrero de 1922, tras la celebración en el palacio de los Condes de Puerto Hermoso, Antonio Maura Montaner, Presidente del

¹¹⁴³ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986, p. 191.

¹¹⁴⁴ Agradezco a Alejandro Rosas.

¹¹⁴⁵ A.D.E. Caja 124, Leg. 6, doc. 5.

Gobierno de la Nación, visitó la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta, orando ante la Sagrada Imagen¹¹⁴⁶.

En 1936 sufrió los saqueos, y como consecuencia de los dos incendios al que se vio sometido engulló todo el mobiliario y el archivo histórico. En definitiva, lo que ha llegado al presente es un palacio reedificado después de la Guerra Civil, caracterizándose por la estilización ornamental.

Una primorosa pieza conservada en el palacete es una silla de mano, anónima del siglo XVIII, obra de gran calidad en la ejecución y en la elección de los materiales. Muestra una abundante y elegante aplicación de rocallas, guirnaldas, volutas, cintas y estípites, dorados al agua sobre un bol amarillo. Entre los motivos destacan las tallas de los torsos masculinos, cabezas femeninas de rígido cuello saliente según la moda imperante en la España del XVII con penacho de plumas, cabezas de perro, dragón y león.

Entre sus compartimentos se presentan diez lienzos de variadas dimensiones y adaptadas según las formas que le rodean. Los temas clásicos y mitológicos aquí representados son Venus y Cupido, Poseidón con Tridente y sobre escudo con Gorgona, Hera acompañada con alegorías, *puttis* y animales: león, delfín, dragón y pavos reales. Las fuentes de inspiración de la obra son procedentes de Italia y Francia¹¹⁴⁷.

¹¹⁴⁶ MARQUÉZ BRAVO, C., "Ruta Mariana....."

¹¹⁴⁷ E .A. y H. [E. ARCOS von HAARTMAN], "Silla de Mano", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ESCALERA PÉREZ, R., *Fiesta y simulacro*, Catálogo de exposición, Palacio Episcopal de Málaga, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, p. 312.



236. Forma parte del patrimonio del palacio esta silla de mano, anónima del siglo XVIII. Foto del Catálogo de la exposición de *Fiestas y Simulacro*

X. VALLE DE ABDALAJÍS. VIRGEN DE LOS DOLORES

X. VALLE DE ABDALAJÍS. VIRGEN DE LOS DOLORES.

10.1. Religiosidad popular

Juan de Eslava, escudero de la Guardia de los Reyes Católicos, es considerado el origen del Valle de Abdalajís y de la genealogía de su Señorío, Mayorazgo y luego Condado hasta su extinción a finales del siglo XIX.

Como individuo de su tiempo, Juan de Eslava estaba fuertemente influido por la idea de “cristiandad” en un reino unido por la religión católica transmitida a todos sus sucesores. De hecho, la alcurnia familiar de los Eslava llegó a dar relevantes personajes de condición religiosa como el Arcediano de Ronda y de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, Lorenzo Pérez de Padilla y Eslava.

El Valle pasó a ser territorio cristiano en 1410 con la toma de Antequera, pero los avatares históricos y las escaramuzas acaecidas entre 1410-1484 hicieron que volviera a estar en posesión de los musulmanes por su condición de espacio limítrofe y enclave defensivo hacia Antequera. Así lo fue hasta 1484, en que fue conquistada la plaza de Álora, afirmándose que el estruendo de la artillería de sitio se llegó a escuchar en el Valle de Abdalajís, forzando la escapada y huída de los árabes que moraban en el castillo de Aznalmara.

El Valle de Abdalajís, villa de la provincia de Sevilla, estuvo secularmente muy apegado a Antequera, ciudad por excelencia que ejemplifica hasta la actualidad un ámbito de religiosidad barroca arquetípica, perpetuado en las edificaciones de tal índole, conventos, templos, colegiata... En la Edad Moderna, el Valle estuvo muy limitado al señorío, social y económicamente hablando, pues la propiedad de la tierra era de un reducido número de personas. Su forma de producción no era otra que la agricultura con carácter de subsistencia¹¹⁴⁸. Y si en aspectos sociales y económicos eran dependientes de los señores, sus habitantes también fielmente lo fueron en el aspecto devocional y relativo al culto cristiano.

¹¹⁴⁸ MARTÍN RUIZ, J. A., "El Valle de Abdalajís a mediados del siglo XVIII según el Catastro de Ensenada", *Jábega* n° 76, Málaga, Diputación, 1996, pp. 52-61.

Muy tempranamente comenzó a venerarse Nuestra Señora del Rosario, dando muestra de la temprana devoción mariana del municipio¹¹⁴⁹. Igualmente, resulta ser de gran importancia la devoción a San Lorenzo, patrón y Sagrado Titular de la Iglesia Parroquial, construida a expensas del referido Arcediano de Ronda, Lorenzo Pérez de Padilla, de ahí la titularidad del templo. Respecto a la devoción a la Virgen de los Dolores, imagen de busto privado adaptado a un candelero para convertirse en imagen de vestir y ser venerada por el pueblo en su camarín de la iglesia, posiblemente pudieron ser los primeros Condes de Corbos los que la donaron al pueblo para servir de aglutinante religioso de todos.



237. Sierra del Valle de Abdalajís, en ella se localizaba el Castillo de Aznalmara. Foto tomada de agendaverde

En el siglo XVII era costumbre que los vecinos del Valle participaran en la función, feria y romería que se celebraba en septiembre en la ermita de Villaverde¹¹⁵⁰, patrona de Ardales, situada próxima a El Chorro. Como referimos, en tal ermita se venera la Virgen de Villaverde, desde finales del XVI o principios del XVII.

¹¹⁴⁹ Agradezco a María Aguilera Aguilar.

¹¹⁵⁰ CONEJO MIR, J., *Historia de la Villa del Valle de Abdalajís*, Málaga, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977, pp. 120-121.

En 1870, Simonet ofrece una ardua descripción de la ermita, imagen e historia pero lo más interesante para nosotros es el acto de religiosidad popular en sí, puesto que este mismo autor cuenta que ardaleños y vallesteros se disputaban la imagen mariana de Villaverde. Por este mismo motivo, cuando Simonet la visitó existía en el pequeño templo un óleo que representaba Nuestra Señora de Villaverde elevada sobre nubes en medio de dos sacerdotes en actitud orante, uno de Ardales y otro del Valle de Abdalajís. Era ésta una práctica de antaño que ni siquiera es conocida actualmente por los vallesteros. Al parecer, estos sostuvieron un estrecho vínculo con la ermita de Villaverde, acudiendo a tal romería con sus mejores caballos a la grupa con sus mujeres y contribuyendo con su presencia a proveer más realce a la fiesta.

En el término del Valle existían tres ermitas enclavadas en la Sierra¹¹⁵¹, una de ellas sería la de San Cayetano y otra la del Cristo de la Sierra¹¹⁵². De la tercera se desconoce su advocación.

Según las investigaciones de Pedro Gordillo, la Ermita del Cristo de la Sierra¹¹⁵³ dataría del siglo XVIII, sabiendo de su existencia con toda certeza en 1845 gracias a Pascual Madoz¹¹⁵⁴. El historiador local Cristóbal Castro sitúa la construcción de la ermita en 1855. Seguramente, la primera ermita fuese destruida por el tiempo, por lo que se trataría de una nueva construcción erigida sobre las ruinas de la antigua.

La leyenda popular que la envuelve resulta sorprendente. Sobre todo, en lo relativo al modo en que se encontró la imagen del Cristo de la Sierra. Se cuenta que fue un cabrero que estaba pastando en la sierra con su rebaño, cuando descubrió el Cristo de entre las piedras, llevándose la imagen a su casa, pero al día siguiente volvió a aparecer en la sierra. La popularidad de este hecho hizo que los vallesteros llegaran a la conclusión de que el Crucifijo les estaba dando una señal. Entonces le levantaron una ermita en ese mismo paraje donde fue hallado. Pedro Gordillo explica porqué es conocido como el Cristo de la Sierra:

¹¹⁵¹ (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, Caja 69, Leg.4, doc.2.

¹¹⁵² MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986, p. 209.

¹¹⁵³ *Asociación Cultural Cristo de la Sierra*, nº 3, "Origen de la Ermita del Cristo de la Sierra", 2008. Disponible en: <http://cristodelasierra.blogspot.com.es/> [Consultado el 09/03/2015].

¹¹⁵⁴ MADOZ, P., *op. cit.*, p. 209.



238. Ermita del Cristo de la Sierra, siglo XVIII. Foto Archivo Diputación de Málaga

"La construcción, por su ubicación, no debió ser fácil, pero mereció la pena indiscutiblemente, porque el pequeño edificio, aunque de poco atractivo arquitectónico, se convirtió poco a poco en un lugar de mucho valor para los corazones y las almas de los lugareños que empezaron a visitarlo asiduamente para rezarle a su Cristo y elevarle, al mismo tiempo, sus peticiones".

El Valle de Abdalajís también contó con otras dos ermitas: la del Señor de la Era en 1890 y San Cayetano¹¹⁵⁵ en 1892, perdiéndose con el paso de los años al igual que sucedió con la del Cristo de la Sierra, con la diferencia de que ésta se levanto varias veces y perduraría:

¹¹⁵⁵ *Idem.*

“...También existen dos capillas, una la llamada de S. Cayetano que se fundó por D. Jose Antº Duran, en la propia que fue de esta Parroquia y después de esa ciudad en la de la Merced; esta mide unos cinco metros de largo por tres de ancho...”¹¹⁵⁶

La representación gráfica más antigua que se conserva del Cristo de la Sierra es una estampa, posiblemente de 1910. En ella se puede contemplar al Cristo sobre una peana de piedra de forma circular y terminales de la cruz, muy diferentes de los actuales. Detrás de tan singular documento se lee una peculiar oración, tratándose de un soneto anónimo, donde el amor a Cristo crucificado alcanza un notable grado de pureza e intensidad en la sensibilidad de la expresión poética.

La Madre Petra fue una figura sobresaliente en la religiosidad popular del Valle decimonónico, fundando el Instituto de Madres de Desamparados y de San José de la Montaña. Su verdadero nombre fue Ana Josefa Pérez Florido¹¹⁵⁷, hija de José Pérez Reina y María Florido González, cabezas visibles de las escasas familias potentadas de la Villa, a excepción de los Condes de Corbos, de los que el padre de Ana era su representante político.

Tras romper relaciones con su pretendiente, en su alma brotó un desprecio por todo lo terrenal y en su ánimo se encendió una luz que le llevaba a una vida espiritual, sobre todo motivada por los encuentros con una señora del Valle llamada Josefa Muñoz Castillo que era conocida por su piedad y caridad cristiana con los pobres, ayuno y otros actos de penitencia. Resulta indudable la influencia vocacional que esta señora causó sobre Ana. De seguro, que en las invocaciones, designios y rezos de la Madre Petra siempre estuvieron muy presentes la devoción a San Lorenzo y a la Virgen de los Dolores, patrón y patrona del Valle. Se dice que ya de niña sintió una gran devoción por

¹¹⁵⁶ A. D. E. Caja 69, Leg. 4, doc. 7.

¹¹⁵⁷ CONEJO MIR, J., *op. cit.*, pp. 403 y ss.

la Virgen de los Dolores, siendo la Iglesia de San Lorenzo el lugar donde nació su vocación religiosa¹¹⁵⁸.

De las Hermanitas de los Pobres a la Congregación de Madres de Desamparados y San José de la Montaña puede decirse que las dos mujeres fundaron la comunidad en el Valle de Abdalajís en distintas casas alquiladas. Luego, Ana (Madre Petra) surcó las fronteras vallesteras fundando comunidades, primero en pueblos colindantes, luego en ciudades e incluso saliendo al extranjero: Roma, México o incluso Nueva York.



239. Refectorio de la Casa de la Madre Petra, Convento de las Hermanitas de los Pobres a la Congregación de Madres de Desamparados y San José de la Montaña desde 1917

En la Villa, a partir de 1917, se fundó el Convento Asilo en la calle de Antequera, donde nació y vivió la Madre Petra, lugar donde en la actualidad se

¹¹⁵⁸ Agradezco a María Aguilera Aguilar.

encuentra aún. Su pueblo natal le levantó un monumento en 1961, en reconocimiento a una mujer, modelo y ejemplo de todas las virtudes¹¹⁵⁹.

La casa es una vivienda de porte señorial, acorde a una familia con poder adquisitivo del pueblo. Una escalita en bovedilla empedrada al exterior conduce a las dependencias habitadas por las hermanas de la comunidad de la Madre Petra. Y desde ahí se puede acceder al salón de entrada a modo de portería donde preparaban la comida para los necesitados. Desde ésta se accede al pequeño refectorio, e igualmente a la sala del molino, cuyos indicios quedan en el suelo. En las paredes de esta habitación se exhiben pinturas con las obras de caridad practicada por estas hermanas.

Siguiendo en el interior del edificio, desde la antigua sala del molino se pasa a la Sala de la Comunidad, destacable por su gran amplitud y atractiva cubierta interior. Una escalera traslada a la habitación de la Madre Petra, lugar donde se custodian la saya y manto de la Virgen de los Dolores. Nuevamente, en la planta inferior, puede pasarse a un patio empedrado donde se hallan el lavadero y al horno.

¹¹⁵⁹ A. D. E., Caja 69, Leg.4, doc.11.

10.2. La imagen

La Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís es una imagen de rostro idealizado, delicadamente hermoso y joven, de nariz afilada, ojos tristes bajo cejas perfiladas, con mirada melancólica, boca pequeña entreabierta y mentón levemente pronunciado, mostrando unos rasgos faciales bellos sobre un esbelto cuello. La evidente expresión de dolor también se advierte en la tensión que revelan sus manos rudas y abiertas. Estilísticamente, es una pieza de autor anónimo y posiblemente proceda del círculo escultórico sevillano del siglo XVIII. Concebida, desde un principio, bajo el tipo iconográfico de busto de Dolorosa devocional, llegó hasta el Valle, gracias a los Condes de los Corbos, herederos de la Casa de Padilla, fundadores de la Villa del Valle de Abdalajís a principios del siglo XVI. Su procedencia hispalense parece asegurada por ser los Condes de los Corbos propietarios de una casa palacio en Calle Cuna en Sevilla y también de casi la totalidad de casas y tierras del Valle entre los siglos XVI al XIX¹¹⁶⁰. Los Condes tenían su residencia permanente en la ciudad de la Giralda, mientras que la Casa Palacio del Valle era para estancias esporádicas y temporales.

Al menos, desde finales del siglo XVII, el busto cambio su función como imagen devota destinada a un culto privado por parte de los Condes, para ser transformada y transmutarse en imagen procesional. Tal circunstancia ha sido muy común en las imágenes dolorosas que han sufrido continuas manipulaciones, casi desde el instante de su creación, exponiéndose a problemas de adaptación y a múltiples y no siempre afortunadas intervenciones¹¹⁶¹.

Con la escasa documentación disponible, no resulta fácil datar con exactitud ni la imagen ni la fundación de la Hermandad de la Virgen de los Dolores, fundamentalmente por la pérdida o dispersión de gran parte del archivo del municipio.

¹¹⁶⁰ (A)rchivo (H)ermandad (V)irgen de los (D)olores, *Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís*. Agradecimientos a Inmaculada Castillo y Rosa M^a Lucas, Hermana Mayor y Secretaria, respectivamente, de la de la Hermandad de la Virgen de los Dolores.

¹¹⁶¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, Ermita de Zamarrilla, 1996, pp. 288 y ss.

No obstante, por los datos de esta época que han llegado hasta la actualidad, sí se puede aventurar la hipótesis de que el busto de la Dolorosa, talla en madera policromada, estuviese unos años protegido en su correspondiente urna de cristal en la Casa Palacio del Valle, hasta que fue reconvertida en Antequera en imagen de vestir, realizándose a tal fin el candelero y las manos en el periodo comprendido entre los años 1750-1780¹¹⁶². Tras su “restauración”, la imagen fue donada a la Parroquia del Valle, situándose desde entonces su camarín, a la derecha del Altar Mayor¹¹⁶³.

No obstante, la generalización doméstico-devocional de los bustos de imágenes dolorosas fue una costumbre ya iniciada en el Barroco, época en la que numerosos particulares gustaban de poseer uno de ellos para oratorios particulares. De esta manera, y de modo incesante a lo largo del XVII y XVIII, fueron incorporándose esculturas religiosas como una parte altamente significativa del mobiliario doméstico para “consumo” devocional de los habitantes de la casa¹¹⁶⁴. Los artistas las creaban para ser contempladas en el interior de un fanal y, por norma, personificaban en las Dolorosas mujeres jóvenes, frágiles, aisladas del mundo, con la mirada baja, indefensas¹¹⁶⁵. En cambio, cuando se producían en estos bustos actuaciones para ser mutadas en imágenes de candelero, muchas de estas obras vieron trastocados los puntos de visión y, consecuentemente, los recursos comunicativos y estilísticos primigenios pensados y creados por los artistas para ser visionados en las referidas urnas domésticas¹¹⁶⁶.

En este sentido, los primeros reajustes de la imagen balletera se encaminaron, como decimos, a la colocación de candelero al busto original, conllevando el alargamiento de los brazos¹¹⁶⁷, manteniendo su rasgo morfológico más llamativo: las

¹¹⁶² La Hermandad ofrece estas fechas aproximadas de la llegada de la Virgen al templo, por el periodo de tiempo comprendido en la ampliación de la Parroquia de San Lorenzo, en la que se incluían la construcción de un camarín para la imagen. La ampliación y remodelación de la Parroquia puede datarse entre 1725 y 1799, según asegura Conejo Mir.

¹¹⁶³ A. H. V. D., *op. cit.*

¹¹⁶⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *op. cit.*, p. 292.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 288.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 294.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 293.

manos entrelazadas¹¹⁶⁸, como puede observarse en una fotografía de 1921, donde muestra las manos policromadas y modeladas de barro cocido¹¹⁶⁹.



240. Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís. Imagen gráfica más antigua contenida por la Hermandad, 1921. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 288 y ss.

¹¹⁶⁹ A. H. V. D., *op. cit.*

Tras estas líneas sinópticas que definen, a rasgos generales, la iconografía y morfología de la patrona valletera, la advocación mariana de la Virgen de los Dolores remite a un título cuya primera representación se atribuye a Isenbrant, pintor flamenco de la Escuela de Brujas. La viuda de un burgués de aquella ciudad, llamada Bárbara Le Maire, le encargó al artista que rodeara a la imagen de la Virgen María con escenas del misterio del dolor; aquella Virgen resultó encontrarse en tranquila meditación, mientras que los amplios ropajes se esparcían a sus pies, según es habitual en la pintura flamenca. El éxito de esta iconografía mariana de la Dolorosa no se debió sólo a la maestría de aquel pintor, sino al impacto que ejerció sobre las masas populares, aquella forma de desarrollar ante la vista de todos, los momentos más atroces que hubo de vivir la Madre de Dios¹¹⁷⁰.



241. Virgen de los Dolores en un momento de la procesión de su onomástica del Viernes de Dolores, 1942. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

¹¹⁷⁰ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 223 y ss.

La Dolorosa, que representa a María sufriendo durante la Pasión de Jesús, es un tema muy querido por la imaginería barroca española. La estética de la Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís se acentúa mucho más cuando aparece de “Soledad” el Viernes Santo, donde todo se vuelve oscuridad desde su indumentaria hasta las calles del pueblo. Sólo se ilumina la Virgen por su corona y los arbotantes del trono y Ella hace dramáticamente su aparición destrozada por el dolor. El cortejo adquiere una austeridad de tiempos de antaño, al existir solo velas y escasos enseres. Todo queda sujeto y supeditado al luto de María, la Virgen de la Soledad que llora la muerte de su hijo. Son unos momentos emotivos de silencio y recogimiento entre la oscuridad de la noche y el luto. Es el final del Viernes Santo del Valle de Abdalajís.



242. Pintura de la Virgen de los Dolores en la Casa de la Madre Petra

Por lo demás, la imagen “procesional” analizada responde en su tipología a las pautas de la figura de vestir, provista de candelero merced a la afición por ataviar a las imágenes con mantos, ropajes y joyas. En su dimensión barroca, este género escultórico conseguía flexibilidad en sus articulaciones, adoptando diferentes posicionamientos al gusto del vestidor y al fiel le hacía sentirla cada vez más suya¹¹⁷¹. Las Dolorosas supieron valerse como imagen de vestir, de estas expresiones teatralizantes, de rostros quebrantados y emoción impresa en las manos directas al cielo¹¹⁷². De ahí puede explicarse que la Virgen de los Dolores que hace procesión de penitencia el Viernes de Dolores como patrona del Valle de Abdalajís pase a convertirse el Viernes Santo en “Soledad” con tan sólo jugar con las vestiduras, ofreciendo sorpresa al devoto espectador que la espera en la calle o le reza en el templo. En definitiva, una auténtica duplicidad iconográfica.

Asimismo, en las imágenes dolorosas, como le ocurre a la Virgen de los Dolores del Valle, los trabajos de madera tallada se reducen a una mascarilla ajustada al bloque ovoide de la cabeza, el cuello, parte del pecho y manos que se ensamblan al final de los supuestos brazos; el resto forman parte de tareas de carpintería en rústico, fingiendo el busto, tronco, brazos, cinturilla y caderas desde la cual nace el candelero, siendo este un elemento imprescindible para la caída del vestido. El candelero consiste en un armazón creado a partir de listones de madera sujeto desde una base, bajo las simuladas caderas, hasta llegar a otra inferior que cae en el suelo, brindando la oportuna estabilidad a la imagen y sugiriendo el aspecto campaniforme del vestido y demás atavíos interiores¹¹⁷³.

Las manos de la Dolorosa del Valle de Abdalajís no son las originales, pues tras los saqueos acaecidos en la Guerra Civil en los que sólo se salvó la mascarilla, fueron sustituidas por otras que tomaron como modelo las de una mujer vallestera¹¹⁷⁴. Ya dijimos cómo las primitivas manos originales fueron realizadas en barro cocido policromado¹¹⁷⁵ y por la posición que presentaban podían enclavarse dentro del tipo de

¹¹⁷¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *op. cit.*, pp. 45 y ss.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 278.

¹¹⁷³ *Ibidem*, p. 279.

¹¹⁷⁴ A. H. V. D., *op. cit.*

¹¹⁷⁵ *Idem*.

manos en actitud orante¹¹⁷⁶, aunque no con los dedos entrelazados sino con las manos cruzadas y superpuestas¹¹⁷⁷. No se debe de desechar la idea de que también se le pudieran entrelazar los dedos de las manos mediante la flexión de brazos a la altura de hombros, codos y muñecas, buscando mayor capacidad persuasiva.

¹¹⁷⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *ibidem*, p. 281.

¹¹⁷⁷ Así lo muestra la fotografía más antigua contenida por la Hermandad fechada en 1921.

10.2.1. Restauraciones

Con independencia de la “reeducación” del busto primitivo en imagen de candelero acometida en el siglo XVIII, existe otra lectura de etapas en la realidad escultórica actual de la Virgen de los Dolores. Así, los lamentables sucesos acaecidos en los años treinta del pasado siglo XX, especialmente nefastos para el patrimonio religioso, acarrearón la pérdida de las primeras manos realizadas en barro cocido policromado. Por fortuna, pudo salvarse la cabeza de la Dolorosa, permaneciendo oculta en un pajar hasta el fin de la contienda civil. Tras la necesaria restauración, llevada a cabo en Sevilla en 1941, se dota a la Virgen de unas nuevas manos, siguiendo el modelo de una buena mujer vallesera y de un nuevo candelero. A su vez, este último sería sustituido en la última restauración llevada a cabo en 1992 por el imaginero sevillano Manuel Escamilla¹¹⁷⁸. Tras esta intervención su modelado original se encuentra muy adulterado a causa de las constantes manipulaciones, destrozos y repintes de su encarnadura, con una nula investigación plástica de la película pictórica original¹¹⁷⁹.

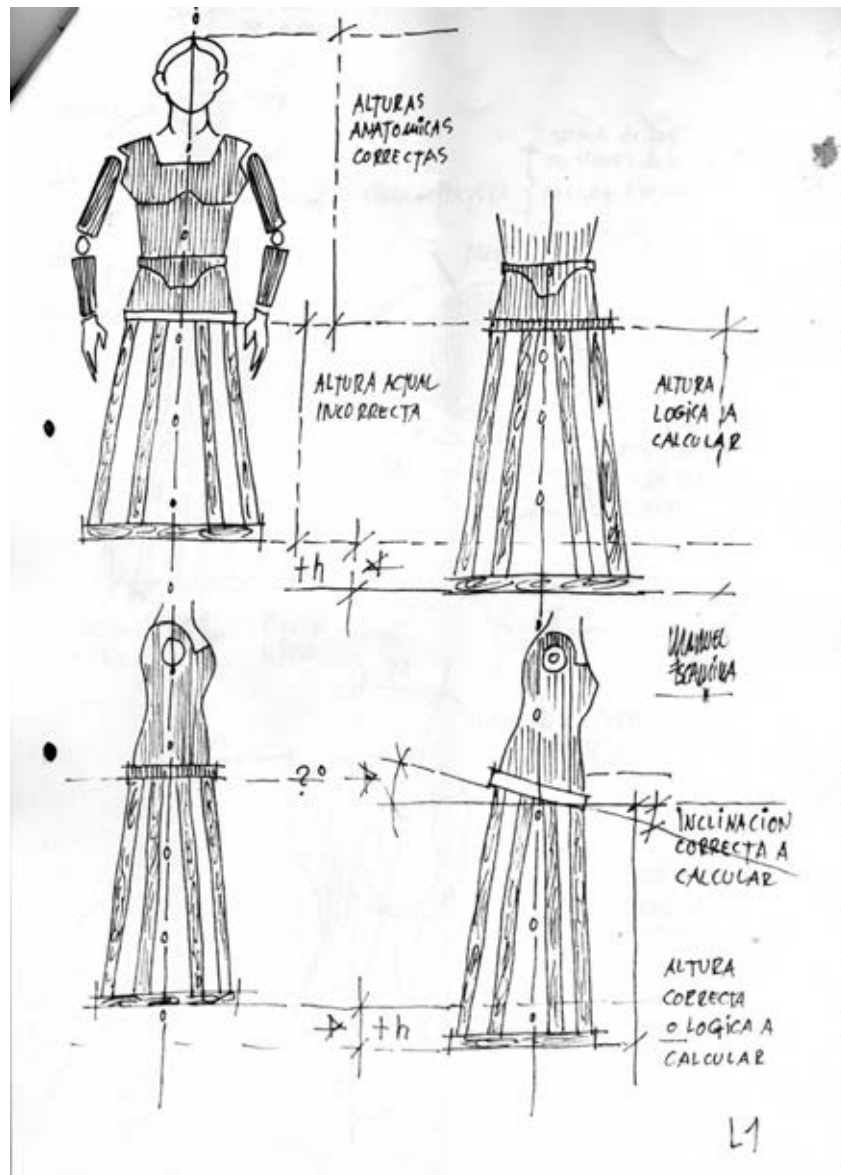
Un informe previo que llevó a cabo Francisco Mir del Castillo, antes de proceder a su traslado a Sevilla, arroja más información acerca de los materiales utilizados para la elaboración de la obra. Al parecer, el busto y las rudas manos valleseras de la Virgen de los Dolores son de pino de Flandes y los brazos articulados de chopo¹¹⁸⁰. A continuación referimos exhaustivamente cuanto deparase la restauración de 1992¹¹⁸¹, siguiendo un documento de Junta de Gobierno de la Hermandad que sirvió de estudio previo sobre el estado de la Virgen, reseñando todas las patologías que le afectaban. El restaurador Manuel Escamilla reparó todos los desperfectos que la iban alterando progresivamente.

¹¹⁷⁸ A. H. V. D., *op. cit.*

¹¹⁷⁹ El Dr. Sánchez López asegura, en su obra *El alma de la madera*, que suele ocurrir en muchas de las imágenes que son sometidas a restauraciones.

¹¹⁸⁰ A. H. V. D., Junta de Gobierno de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores. El Valle (Málaga), Sevilla, 17 de junio 1992.

¹¹⁸¹ *Idem.*

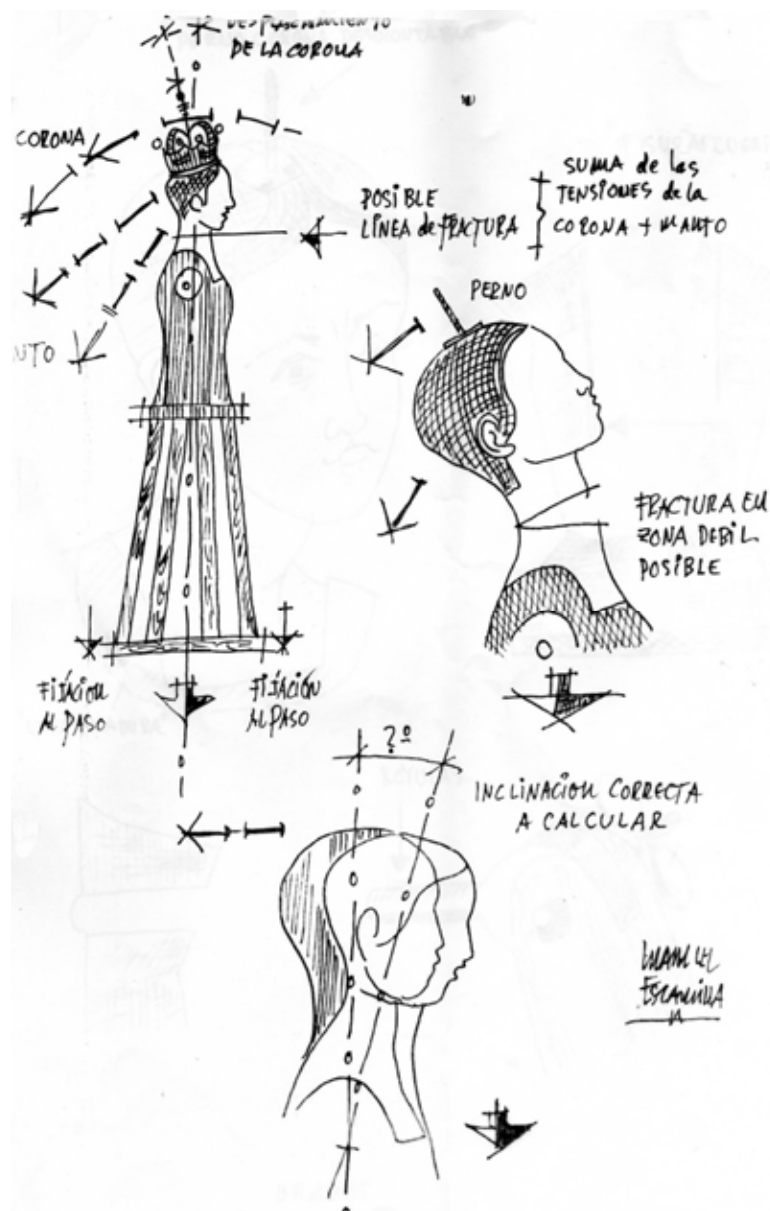


243. Dibujo que acompañaban al Informe Previo elaborado por Francisco Mir del Castillo, 1992, para el restaurador sevillano Manuel Escamilla. En los bocetos se informaba acerca de la correcta altura e inclinación del candelero. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

Por orden de aparición las deterioros que fueron resultado de una extensa lista de propósitos. A saber:

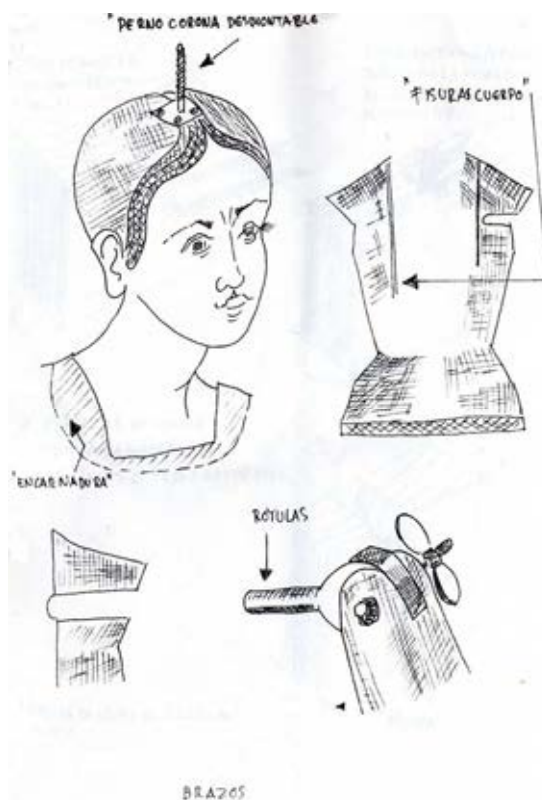
- Las manos y el busto no presentaban su encarnadura original, estaban recubiertos de una película cromática de óleo bastante burda, especialmente boca y cejas. Entonces manos y rostro fueron limpiados de encarnadura ante la suciedad

presentada por elementos externos producidos por el paso del tiempo (humo, velas e incienso, oxidaciones....). Las fisuras se unieron colorimétricamente con el resto de la encarnadura, corrigiéndose el torpe dibujo de cejas y boca realizada en una encarnación anterior.



244. Dibujo que acompañaban al Informe Previo elaborado por Francisco Mir del Castillo, 1992, para el restaurador sevillano Manuel Escamilla. En los bocetos se informaba acerca de la fractura en el cuello. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

- Las prótesis oculares y pestañas eran muy torpes. Su restauración implicó la apertura de la cabeza por detrás para poder observar claramente el posible mal interior.



245. Boceto informativo acerca de encarnaduras, perno de la corona, rótulas de brazos y otras fisuras, 1992. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

- El candelero estaba desproporcionado anatómicamente, pues era bajo de altura así como no poseía la inclinación debida. Por ello, se creó uno nuevo revestido de telas, con su altura e inclinación correcta, mediante la cual la imagen adquiriera una proporción anatómica correcta. Así como propiciar que el centro de gravedad sea exacto mediante la inclinación debida, lo que evitaría que sobre el perno de la cabeza, de donde descenden el manto y la corona, sufra una tensión indebida posibilitando la rotura del cuello.

- La zona del cuello a la altura del collar de Venus, estaba fisurado presentando una apertura fácil de comprobar, en sentido opuesto a la veta natural de la madera, lo cual es un claro exponente de la reutilización de la cabeza.

- Desde la zona de los omóplatos hasta el pecho tenía otras dos fisuras siguiendo la dirección de la veta de madera.



246. Virgen de los Dolores en su camarín de la Parroquia de San Lorenzo

- Aplicación de desinfección química preventiva a base de productos químicos antixilófagos.

- Las articulaciones de los brazos han de ser restauradas en su totalidad sustituyéndose por otras nuevas. Colocándosele nuevos artilugios de ajuste con palometas ya que los existentes carecían de las más mínimas condiciones, con el peligro de posible caída de las manos ante cualquier movimiento brusco o cambio climático.

- Nuevas pestañas y juego de lágrimas.

Esta fue la última intervención acometida sobre la Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís, dejándola con el aspecto tal y como se le conoce hasta el presente, aunque la Hermandad baraja la posibilidad de una posible restauración en un futuro a medio plazo que, esperamos, venga a ser rigurosamente científica, respetuosa con el original y, por supuesto, la definitiva.

No deja de resultar sugerente que el Valle de Abdalajís acoja una Virgen que sin ser de carácter letífico o “de gloria” sea la patrona de todos los vallesteros. La Dolorosa goza de una gran devoción popular, no sólo por parte de los pobladores, sino también desde los pueblos vecinos, siendo numerosos los devotos que la visitan en su camarín, durante todo el año y que se acercan en la noche del Viernes de Dolores a su procesión. Sin poder establecerse con exactitud la primera salida procesional de la Virgen de los Dolores por las calles de Abdalajís, sí es posible asegurar, que tanto la noche del Viernes de Dolores, en su calidad de Patrona del pueblo; como la noche del Viernes Santo, en su “desdoblamiento” iconográfico bajo la advocación de Soledad, la Virgen se procesiona a hombros de vallesteros por las calles del pueblo desde hace más de ciento cincuenta años ¹¹⁸².

En consecuencia, y recapitulando sobre lo expuesto, la patrona vallestera tuvo sus orígenes en una imagen de culto privado en el Palacio de los Condes de Corbos como un busto de Dolorosa, talla en madera policromada protegida por un fanal de

¹¹⁸² A. H. V. D., *Virgen de los...*, *op. cit.*

cristal. Con toda probabilidad, los Condes decidieron donar la imagen por y para el pueblo, aprovechando que se estaban efectuando las reformas de ampliación del templo de San Lorenzo, pues en las obras se incluyó un camarín, única y exclusivamente para la advocación mariana que pasaría a ser patrona, no sin antes pasar a practicársele importantes cambios en su estética y dimensión iconológica, aunque sin perder el talante iconográfico de Dolorosa. A tenor de la perpetua compenetración e influencia que causa sobre Valle de Abdalajís la ciudad de Antequera en cuantiosos aspectos, por no decir en todos, el artífice de tal transformación fue un escultor antequerano del momento, convirtiéndola en imagen de vestir, con candelero y manos de barro policromado, en el periodo comprendido entre los años 1750-1780¹¹⁸³ o entre 1725 y 1799¹¹⁸⁴.

¹¹⁸³ Fecha asumida por la Hermandad . La ampliación y remodelación de la Parroquia puede datarse entre 1725 y 1799, según asegura Conejo Mir.

¹¹⁸⁴ Fechas de ampliación y remodelación de la Parroquia, según asegura Conejo Mir.

10.3. El inmueble: Parroquia de San Lorenzo

La edificación de la iglesia de la Villa fue realidad gracias al Arcediano de Ronda, Lorenzo Pérez de Padilla. En 1539 dio comienzo la implantación de los primeros cimientos para el templo en la antigua Fuente del Nogal, hoy Fuente de Arriba, junto a Plaza Virgen de los Dolores. Pero el emplazamiento de la misma cambió, pues al parecer era un lugar público al que las mujeres iban a lavar y lo más conveniente fue llevar a cabo el cambio de ubicación sobre unos palmares. Ya, en 1554, la Vicaría de Antequera dio licencia para su construcción, erigiéndose en Parroquia el 4 de mayo de 1566 por el Obispado de Málaga¹¹⁸⁵, nombrando Patronos de la Iglesia a los señores de la Villa y otorgándoles a éstos el derecho de presentación para los beneficios eclesiásticos, haciéndose extensivo el privilegio a todos los sucesores en el dominio y propiedad del Señorío¹¹⁸⁶.

Como consecuencia del derecho de Patronato, los señores de la Villa del Valle de Abdalajís, satisfacían al cura, por una misa todos los sábados y por otras fiestas religiosas, 276 reales de vellón anuales. Al sacristán le correspondían, en cambio, 6 fanegas de trigo y 6 arrobas de aceite, anualmente, para el consumo de formas y el alumbrado del Santísimo¹¹⁸⁷.

La primera descripción de la primitiva Iglesia de San Lorenzo, de una sola nave, la ofrece García de Yegros¹¹⁸⁸ en 1690:

”La Parroquia es de una nave y para entrar en ella hay dos gradas; en su Altar Mayor está un retablo de madera y en medio un Sagrario y encima un lienzo de San Lorenzo. En el plano de la Iglesia hay dos altares; en el lado del Evangelio está el Crucifijo de mucha devoción y aun lado Ntra. Sra. del Rosario con su Cofradía. En el de la Epístola esta una Cruz con algunos lienzos que adornan el Altar. En el lado del Evangelio está enterrado D. Lorenzo de Padilla Alarcón y Briseño, Caballero del Hábito de Calatrava, Señor de esta población, con su epitafio en losa. Sirve ésta Parroquia un Cura, que presenta el señor y aprueba el Prelado y un Sacristán”.

¹¹⁸⁵ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *El Patrimonio Arquitectónico Histórico de Interés Local de la Villa del Valle de Abdalajís*, Sevilla, 1983, p. 15.

¹¹⁸⁶ A. H. V. D., *Parroquia de San Lorenzo*.

¹¹⁸⁷ *Idem*.

¹¹⁸⁸ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 15.

En 1710, el templo debía encontrarse en un estado ruinoso y Lorenzo Pérez de Padilla y Alarcón Briseño, personaje al que se refiere el enterramiento de la descripción anterior, amplió a sus expensas la iglesia¹¹⁸⁹. Así pues, en el año antedicho se ordenó la reparación del edificio pero, en noviembre de 1725, se autorizó igualmente su ampliación a tres naves, dado que los feligreses aumentaban progresivamente, quedándoseles pequeño por las reducidas dimensiones del templo¹¹⁹⁰. Fue entonces cuando se solicitó del Cabildo, y estando la diócesis en sede vacante, que puesto que la iglesia se hundía se construyesen los cimientos¹¹⁹¹. Participó en el reconocimiento del estado ruinoso del inmueble el maestro Jerónimo García. Los resultados de su informe se desconocen, pero sí sabemos que finalmente la iglesia se amplió a finales de este siglo XVIII a tres naves¹¹⁹².

En el año 1772 continuaban los trabajos. En dicha data se le abonaron al alarife local del Valle, el maestro Benito González, 29.000 reales, en concepto de su participación en las obras de reconstrucción del templo. Sin embargo, el verdadero artífice de las obras fue el antequerano Juan de Reina que, en junio de 1799, recibió la cantidad de 41.470 reales por las obras realizadas, siendo necesarios, finalmente, para concluir las el gasto de otros 39.488 reales¹¹⁹³.

Arquitectónicamente hablando, el interior de la iglesia es de planta basilical¹¹⁹⁴ con tres naves desiguales, separadas por arcos de medio punto sobre pilares rectangulares. La cubierta de la nave central posee bóveda de medio cañón con lunetos, y los arcos fajones que delimitan las naves rematan en pilastras dobladas con placas recortadas.

¹¹⁸⁹ CONEJO MIR, J., *Historia del Valle...*, op. cit., p. 112.

¹¹⁹⁰ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., op. cit., p. 16.

¹¹⁹¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, p. 300.

¹¹⁹² *Idem.*

¹¹⁹³ *Idem.* CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., op. cit., p. 16.

¹¹⁹⁴ *Idem.*



247. Fachada principal de la Iglesia Parroquial de San Lorenzo, siglo XVI

El paso de la nave central al crucero se hace a través de un arco del triunfo con placas que se doblan de ancho con respecto a todas las anteriores mencionadas. Y una vez en el crucero, área más amplia y simétrica, éste se cubre con bóveda semiesférica dividida en ocho gajos delimitados por sus correspondientes nerviaciones, apreciándose en todo el listel del entablamento una decoración denticulada. Delante del crucero, despunta el Altar Mayor con bóveda de medio cañón.

Las naves laterales las forman segmentos de bóvedas de aristas a excepción de los brazos del crucero que lo hacen con lunetos y el baptisterio en la nave del Evangelio. Una característica peculiar de la construcción es la nave de la Epístola, que presenta unas dimensiones más estrechas e irregulares con placas que no terminan de bajar del remate del arco fajón. Arquitectónicamente entendida, podría añadirse al respecto que la parte más antigua de la iglesia sería la nave del Evangelio, área de la primitiva parroquia de una nave, añadiéndosele después las dos restantes y uniéndose con ello al palacio¹¹⁹⁵. Por tal motivo se ha de entender que la nave de la Epístola sea menos estrecha, aportando una nota de asimetría.

Al fondo de la nave de la Epístola, a igual altura del Altar Mayor, se alza el camarín de la Virgen de los Dolores, cuya expresión constructiva exterior la hacen pilastras cajeadas estriadas, culminando en entablamento que se prolonga con arco de medio punto también estriado. El arco disminuye al interior en forma abocinada y finaliza en una celosía, enmarcando a la imagen vista desde la nave de la Epístola para bordear el medio punto y jambas. El camarín es de planta hexagonal con pilastras adosadas, finalizando su estructura de cerramiento en el anillo de la bóveda, cuyo entablamento es denticulado. Luego sigue la bóveda semiesférica de media naranja con nervios de baquetones que se unen en el centro con un elemento decorativo de hojarasca y piñas. Este camarín es objeto de arduo interés para este trabajo por cuanto aloja a la emblemática imagen de la Virgen de los Dolores, patrona del Valle. Es de lamentar que no hayan llegado al presente las pinturas que de seguro decoraban la bóveda y paredes, tan sólo están las molduras en yeserías, con numerosas capas de repintes, impidiendo ver los escasos motivos allí representados, radicando el de mayor interés en las piñas, emblema mariano aludiendo a la inmortalidad de María.

¹¹⁹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, p. 301.

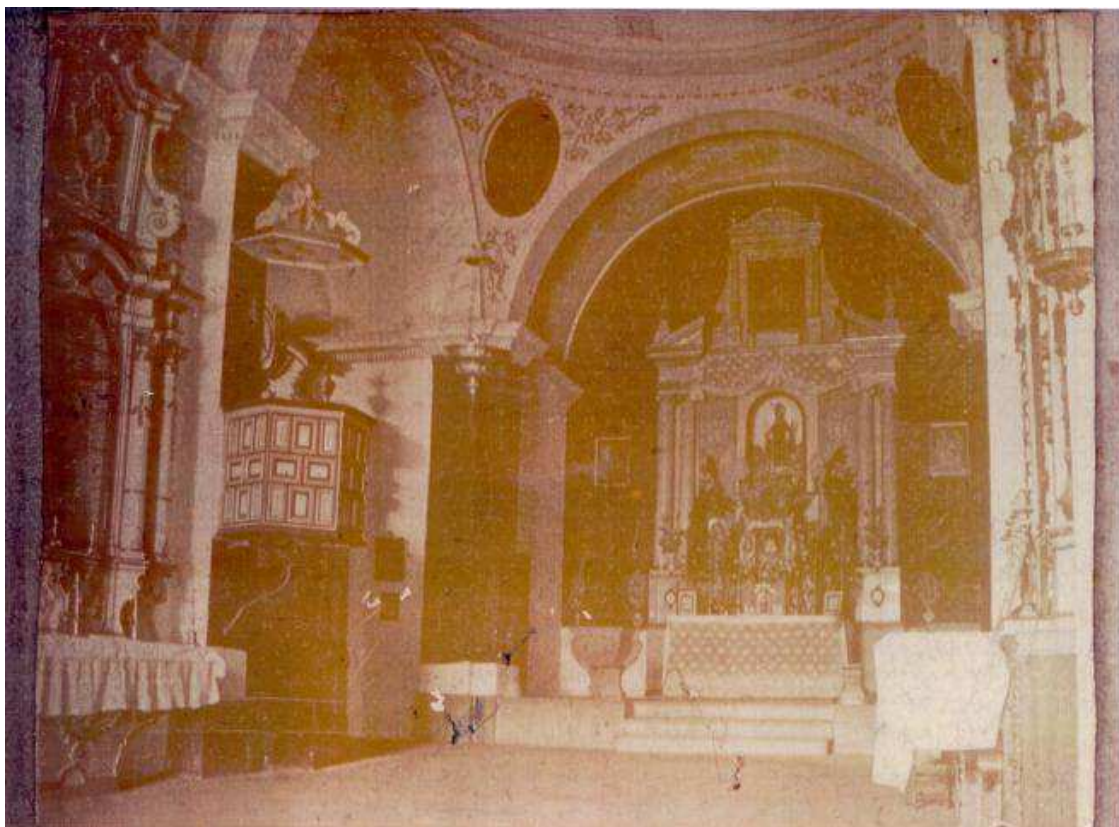
Haciendo historia acerca de las imágenes y altares que componían el interior de la Parroquia, actualmente se caracteriza por el vacío ornamental pero con anterioridad a 1936 se identificaba por su riqueza estética. A continuación se transcribe íntegro un escrito que desde la Parroquia de San Lorenzo se envió a Narciso Díaz de Escovar, ofreciendo una sintética pero consistente y valiosa información sobre su patrimonio y obras de arte desaparecidas¹¹⁹⁶:

“...La superficie de la Iglesia es de veinte y seis metros y diez centímetros de longitud, por diez y siete de largo y cinco de ancho. La forman tres naves: la central y dos laterales; en la primera y parte inferior se encuentra el Altar Mayor con retablo de madera, tabernáculo, núcleo con la imagen de San Lorenzo, patrono de la misma y cuadro de Sagrado Corazón de Jesús al que haya consagrado. En los cuatro ángulos que forman la media naranja existen cuatro lienzos ovalados que representan los cuatro Evangelistas. En medio de dicha nave están los altares frente el uno al otro cuyas imágenes son S. Ant^o y Animas, ambos con retablos y este último es un lienzo grande, de gran valor, y además otro cuadro grande del mismo figurando el Bautismo de Jesucristo por S. Juan. En la nave lateral derecha se hayan los altares con retablo de las imágenes Purísima Concepción, S. José, St^a Teresa y S. Isidro, concluyen en la referida nave con el Bautisterio. En la parte lateral siguiente se encuentra en primer término, el camarín de Ntra Sra de los Dolores y en su frente el altar de la imagen con el Sagrario, siguen los altares de Ntro Padre Jesús, nicho de S. Francisco, altar de la Virgen del Rosario y últimamente el de Jesus Crucificado con S. Juan y la Magdalena, todos ellos con sus retablos excepto el último. Siendo de notar que todas las referidas imágenes, a excepción de tres son muy buenas. También existe un cuadro de la Divina Pastora y dos más en el altar de la Virgen del Rosario figurando a Sto Domingo y S. Fran.co todos de lienzo...”¹¹⁹⁷.

Estos altares eran de madera y policromados, predominantemente en entalladura dorada, y los retablos con iguales características a los anteriores. Las esculturas de mayor valor artístico son el *Nazareno* y, por supuesto, la *Virgen de los Dolores*. La túnica del Nazareno y el manto de la Virgen poseen interesantes prendas bordadas en oro y plata. No obstante, siempre la Virgen de los Dolores es y será la reina de la Parroquia de San Lorenzo, la joya de la corona devocional y artísticamente hablando.

¹¹⁹⁶ Según fuentes del Archivo Díaz de Escovar y del abajo firmante, este texto es de Francisco Guerrero.

¹¹⁹⁷ A. D. E. Caja 69, Leg. 4, doc. 7.



248. Antigua imagen, anterior a 1936, del interior de la Parroquia de San Lorenzo con retablos, pinturas y otros elementos de ornato. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

Todos estos bienes desaparecieron tras la contienda, siendo la única obra de arte que queda en ella de la etapa preexistente el cuadro que los vallesteros llaman “de Ánimas”. Esta pieza pictórica se localiza en el crucero de la nave del Evangelio y verdaderamente representa a la Magdalena Penitente, arrepentida y retirada en la cueva de La Sainte-Baume, con tres *puttis* que portan los atributos que le son propios. En primer lugar, la calavera, símbolo de humildad y de penitencia, ayuda a la meditación y recuerdo permanente a la vanidad de los bienes terrenales. Por otro lado, el crucifijo así como los instrumentos de la Pasión, que aparecen habitualmente asociados al personaje, son símbolos de Redención y acompañan las meditaciones de la santa arrepentida. Finalmente, el último ángel porta un frasco de perfume con el cual la Magdalena dignificó los pies de Jesús Cristo Salvador y que también llevará al sepulcro después de

su muerte. Junto a estos figura el libro abierto para meditar los textos sagrados que acompaña las oraciones de la Santa penitente, simbolizando ciencia y sabiduría. A veces está abierto en la página del *Miserere mei*, salmo de penitencia, especialmente adecuado para el arrepentimiento. Y un último elemento es el espejo cuyo significado resulta ser a la par el doble y contrario. Su aplicación iconológica es lo falso y a la vez virtud¹¹⁹⁸. Al tiempo, que la aparición de los tres *puttis* indican: ¿cómo es? pecadora, ¿cómo serás? virgen pura y ¿cómo estás? penitente¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁸ DELEND A O., "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII".

Disponible en: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/021f.pdf>.

¹¹⁹⁹ Agradezco a José Francisco Galván Castillo, sacristán de la Parroquia de San Lorenzo del Valle de Abdalajís, y a éste se lo hizo saber con anterioridad Francisco García Mota, antiguo deán catedralicio de Málaga.



249. Altar Mayor de San Lorenzo en la actualidad despojado de retablo e imágenes

No obstante, este cuadro que llaman “de Ánimas” también puede ser el que se mencionaba en un recorte de prensa del siglo XX, reseñando el informe enviado por el Alcalde de esta localidad a la Junta Provincial de Monumentos, contestando a la circular que le fue enviada por el Gobernador, sobre historia y monumentos de esta villa¹²⁰⁰.

¹²⁰⁰ A. D. E. Caja 69, Leg. 4, doc. 2.

Actualmente, los altares e imágenes de veneración son¹²⁰¹: en la cabecera destaca la imagen de Cristo Crucificado, justo encima del sagrario, acompañado a cada lado de una esculturas de la *Inmaculada* y *San Lorenzo Mártir*, e inmediatamente posterior a ellos, en el lateral dos cuadros que representan a la derecha *El nacimiento del Niño Dios* y a la izquierda *La huída a Egipto*.

La cúpula está decorada en su base con cuadros de los cuatro Evangelistas San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. En la nave central, la decoración la protagonizan los pilares, ya que en sus laterales se apoyan las imágenes de San Lucas, San José, Santa Rita y la Virgen del Carmen.

En la nave lateral izquierda en sentido ascendente, se encuentran, en primer lugar una hornacina sobre la que descansa una escultura del siglo XIX, el *Cristo del Rescate*, llamado así por su reciente recuperación. A continuación, los pendones del Cristo de la Sierra y dos hornacinas: la primera dedicada al Corazón de Jesús y la segunda a la Beata Madre Petra oriunda del municipio.

En la nave lateral derecha, en el mismo sentido, se ubica la talla procesional de Jesús Nazareno, una hornacina con San Isidoro y en un lugar destacado en su camarín la Virgen de los Dolores.

Exteriormente, la arquitectura de San Lorenzo destaca por su pureza y sobriedad decorativa, pues la cal invade toda la fachada frontal y lateral, y un zócalo de piedra discurre en la superficie inferior de sus fachadas. La portada principal, a base de una estructura de piedra con arco de medio punto, altas pilastras cajeadas y frontón triangular partido, enmarcan un ventanal enrejado del coro alto. Cuatro gradas de piedra dan acceso a la portada y ésta a su a un cancel delimitando la puerta y la nave central. La fachada lateral poseía otra entrada con un simple marco de piedra.

¹²⁰¹ Agradezco a María Aguilera Aguilar.



250. Nave central de San Lorenzo con bóveda de medio cañón con lunetos, y los arcos fajones

En 1915 se dotó a la Plaza de San Lorenzo de unos cobertizos, para refugios de los vendedores del mercado. Se construyeron en el lugar que ocupaban las antiguas escalerillas, frente a la puerta principal de la Parroquia¹²⁰².

¹²⁰² A. H. V. D., *Parroquia...*, *op. cit.*

Siguiendo con el frontal del templo, a la altura de la nave de la Epístola, se alza la torre-campanario que consta de dos cuerpos cuadrangulares que emergen por encima de las líneas de tejados de la iglesia y el palacio anexo. El primer cuerpo cuenta con dos pilastras hendidas que surcan el reloj y el segundo cuerpo aloja las campanas, con arcos de medio punto en sus caras. El remate se hace con tejado a cuatro aguas. En cuanto al reloj, se colocó en la torre en 1862 y posee una esfera de mármol banco y campana muy pesada, siendo el costo de todo el conjunto fue de 13.127 reales¹²⁰³.

Un punto sugestivo lo ofrece la fusión iglesia y palacio, por cuanto la Parroquia de San Lorenzo formaba parte de la Casa Palacio de los Padilla. Se comunicaba con ésta por una tribuna con dos celosías de madera, una frente al Camarín de la Virgen de los Dolores para visualizar el Altar Mayor y otra orientada hacia la nave central¹²⁰⁴. En otras palabras, desde las dos tribunas situadas en la segunda planta y abiertas al interior del templo, los Señores podían asistir a los actos religiosos desde un lugar privilegiado y diferenciado del resto de la congregación¹²⁰⁵.

En consecuencia, la unidad arquitectónica existente entre la iglesia y el palacio refleja la fusión patronazgal y espiritual entre Señorío y Parroquia, existiendo y estableciendo visualmente todo un nexo histórico y representativo real en el espacio y en el tiempo, compendiándose, de este modo, todo el pasado de la Villa del Valle de Abdalajís¹²⁰⁶.

¹²⁰³ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 18.

¹²⁰⁴ A. H. V. D., *Parroquia...*, *op. cit.*

¹²⁰⁵ Agradezco a María Aguilera Aguilar.

¹²⁰⁶ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 19.



251. Fusión arquitectónica entre la Parroquia de San Lorenzo y la Casa Palacio de los Padilla

10.4. Inventario de obras.

En este apartado trataremos distintos bienes muebles emblemáticos destinados al ajuar procesional de la Virgen de los Dolores. El ajuar procesional de la Patrona del Valle puede datar del mismo siglo XVIII en que adquiere tal rango en el imaginario religioso del colectivo balletero. El conjunto de prendas lo componen el manto, saya, cinturilla, manguitos y pecherín. Todas estas piezas están bordadas en oro, sobre terciopelo negro, con diseño y estilo claramente antequerano. Actualmente, el ajuar procesional de la Virgen de los Dolores lo custodian las Madres de Desamparados de San José de la Montaña, en la Casa Natal de la Beata Madre Petra¹²⁰⁷.

La primera y más antigua imagen fotográfica de la Virgen de los Dolores está fechada en 1921¹²⁰⁸. En ella se puede observar el referido ajuar procesional recamado, siendo éste con el que sale a las calles en su día grande, Viernes de Dolores. Por fortuna, las vestiduras fueron salvadas en la contienda civil, por ser custodiado por sus camareras¹²⁰⁹. Las prendas fueron restauradas en su totalidad por el bordador malagueño Joaquín Salcedo Canca, en los años 2007 y 2011, gracias a las generosas aportaciones de los vallesteros.

Las restauraciones resultaron exitosas¹²¹⁰ partiendo de la base de que Joaquín Salcedo se hallaba ante unas magníficas piezas de valor y antigüedad incalculables para esta artesanía, al tratarse de bordados en oro fino sobre terciopelo negro realizado por manos monjiles en Antequera. Los trabajos de recuperación del bordado y posterior pasado a nuevo terciopelo fueron una de las tareas más difíciles del referido taller. Aún más si la pieza contiene un importante valor referencial para el arte del bordado, no sólo por la antigüedad sino por la extraordinaria calidad, consiguiendo con este proceso volver a su estado primitivo, respetando su identidad artística tal cual se concibiera en su día.

¹²⁰⁷ A. H. V. D., *Virgen de los...*, op. cit.

¹²⁰⁸ A. H. V. D., Material fotográfico.

¹²⁰⁹ *Idem.*

¹²¹⁰ A. H. V. D., *Restauración manto para Nuestra Señora de los Dolores*, Bordados Joaquín Salcedo, Málaga, 22 junio 2010.

Los pasos acometidos en la resanación de dichos elementos textiles fundamentaban un estudio fotográfico de las piezas como soporte, tanto a la hora de volver a componer el trabajo como para que quedase constancia del antes y el después de su restauración. Sucesivamente, se realiza el nuevo diseño del manto, ampliándolo a las nuevas medidas en función del manto liso de salida. Separando la primera guardilla de la segunda se consiguió ampliar las vistas, creando de nueva hechura las piezas que faltarían para dicha ampliación. Luego se acometería la limpieza de los bordados, desprendiendo las segmentos de antiguo soporte uno por uno, con ulterior saneado y restauración de cada una de las piezas en bastidores aparte.

Una vez acometido todo el proceso descrito, se procedió al montaje del bastidor principal que acogería el nuevo terciopelo negro, sobre el cual se colocaría el dibujo previamente realizado, trasladando las piezas ya restauradas y perfilándolas con hilo de oro fino de 24 quilates. En el caso de los fragmentos para reavivar con nuevo brillo la obra, al igual que se procediese con las nuevas lentejuelas metálicas, sustituyendo las de plástico que decoraban determinados puntos de la superficie. Finalmente se verificó su confección.

Conjunto de saya

La indumentaria de la Virgen Dolorosa cumple una función equivalente a la de las alhajas, mostrando con ello un componente ciertamente afectivo respecto a la imagen. La configuración y ornamentación de los vestidos ha sufrido una evolución según modas y motivos decorativos desde el XVI hasta el siglo XIX, habiendo pasado de los trajes enterizos a la saya despiezada, entre otras modalidades textiles¹²¹¹. La Dolorosa del Valle luce en procesión indumentaria despiezada en saya, cinturilla, manguitos y pecherín, todo ello de color negro, significativo del luto.

El atuendo mariano va superpuesto a una combinación de telas que impiden el roce de la elegante y delicada vestimenta con el busto, candelero y brazos que si no contienen protección están en rústico. Sobre las enaguas se disponen, así, la saya a la

¹²¹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *op. cit.*, p. 287.

altura del candelero y el pecherín sobre el busto de la talla. En la unión de una y otra pieza aparece la cinturilla atada con cintas y los manguitos cogidos a los brazos y a las muñecas, sobre los que se colocan las mangas. Todo ello se ajusta a la efigie con alfileres de diferentes tamaños, a excepción de la falda, atada atrás con cintas¹²¹².



252. Conjunto de saya realizada en Antequera a finales del siglo XVIII. Foto Archivo Hermandad de la Virgen de los Dolores

¹²¹² *Idem.*

El pecherín con forma trapezoidal lo bordea encaje de almejilla. El eje central nace desde de dos zarcillos, una hojarasca de tallos, bifurcada en dos, labradas con la técnica del tejido y puntada en cetillo. La de la derecha aparece más poblada de vegetación de la que penden dos florecillas y una flor de lis. De la de la izquierda, con menos hojarasca, parten dos flores de lis de menor tamaño que la anterior. Los pistilos de la flor de lis culminan en diminutos cristales tallados. La cinturilla describe formas curvas en la parte inferior y en la superior se adapta al talle. En el interior de la pieza, el esquema parte desde un diseño floral con tallos a ambos lados en tejido y puntada de cetillo.

Respecto a la saya, cabe precisar que la cenefa inferior responde a un añadido posterior, quizás porque, a raíz de su restauración, la saya se tenía que ajustar al mayor tamaño que la imagen pasó a tener desde 1992 cuando al candelero se le adecuó la altura. La composición decorativa se vuelve totalmente simétrica, duplicándose los motivos a ambos lados, mientras que el centro se convierte en una sucesión de piezas de las que nace o escinden la fuerza con la que comienza a emerger el esbozo, así pues, florones, tallos o abrazaderas la cercenan.

La saya, según aumenta en altura desde los pies a la cintura, los motivos plasmados por las manos del artífice son un maremágnum de tallos u hojarascas que presentan adornos significativos como un impresionante brazalete precintando el tallo cuajado de diminutos espejuelos de colores, a un lado y de mingos, a otro. La flor del crisantemo, con la misma simbología luctuosa inherente al color negro del manto, también tiene cabida bordada a canutillo y con lentejuelas incrustadas. Del crisantemo nacen tres pequeñas hojillas antes de florecer en cartulina. La abrazadera central, ya mencionada y bifurcando las hojas, se confecciona en una fina cartulina y tejido en el área central, y sobre el brazalete una media honda. En determinados puntos de la superficie hacen su aparición florecillas en cartulina. Cada runfla talluela contiene una atribución interesante, de ahí, que en uno de ellos aúnen mingos, cartulina y simulación de mallas. Otra composición superpuesta en cartulina, hoja tejida y luego en cetillo. Sin embargo, de estas hay que destacar, los pistilos de una flor, a modo de cordón, que finalizan en mingos y otras en florecillas de cartulina.

Manto

La configuración del manto alcanza en las imágenes procesionales andaluzas, según Trens, una dimensión simbólica especial por cuanto verifican la fusión del poder transitorio y espiritual en la iconografía de la Virgen. Este manto grande en su longitud simboliza, según tradición mediterránea, a la multitud que camina detrás de un personaje, que en este caso es la Virgen Dolorosa, que ampara y protege a los que la siguen. Esencialmente, es un atributo que personifica la iconografía de la Virgen de la Misericordia, que abre y despliega su manto para cubrir a personas, ricas o pobres, individuos o colectivos sociales, y más en este caso a los componentes de las cofradías¹²¹³.

En nuestro caso, se trata de una excepcional pieza de terciopelo de color negro con bordados de hilo metálico en oro por manos monjiles antequeranas en el XVIII. Posee una gran superficie de forma casi triangular redondeado en su vértice inferior. Es una pieza textil que envuelve la imagen de la Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís por los costados y por detrás. La composición de la obra es simétrica y bilateral, con un campo central que lo divide en dos; la fuerza del manto nace de un eje central a base de un enredado de tallos de cardo que culminan en la propia flor del cardo, siendo éste el motivo general que se repite por toda la obra. Ahora bien, desde el vértice curvo del manto nace el eje con un gran lazo sujetando tallos espinosos de cardo. Y sobre este gran lazo existe otro de aspecto más delicado y tamaño menor que inmoviliza tallos y flores de cardo, confiriendo un aspecto muy naturalista y espinoso a la composición de *silybum marianum*, comúnmente llamado cardo mariano.

Volviendo al eje central de la prenda, con el enorme lazo a partir de él y por todo el borde hasta las vistas del manto, se repite la misma composición de lazo oprimiendo tallos de cardo y flor del mismo. En determinados puntos de los bordados se incrustan cristales o espejuelos tallados adornando e incrementando la calidad de la obra. En todo su perímetro posee una pequeña cenefa con dos motivos alternos, uno circular, en hojilla, y otro con el símbolo del infinito.

¹²¹³ *Idem.*



253. Manto realizad por manos antequeranas finales del siglo XVIII. Foto Archivo Hermandad de la Virgen de los Dolores

Las técnicas esgrimidas en la pieza según diseños son: los tallos de cardo de tejido, el lazo de tejido y cartulina, las flores de cartulina y el círculo de la cenefa de hojilla. La influencia y manufactura antequerana eran evidentes y, como se apuntó antes, por manos monjiles en el siglo XVIII. Aún así, ofrece cierto interés un nuevo dato de reciente publicación bibliográfica: el manto de la Virgen de los Dolores del Valle destaca por su semejanza con el de la Virgen del Socorro de Antequera, siendo este último una obra de Antonia Palomo, de hacia 1818-1819¹²¹⁴.

Entre uno y otro son profundas las analogías contenidas, sobre todo en la cenefa cambiante y en los ramos de cardo mariano. Además el manto antequerano aporta en similitud al analizado su tamaño medio, la presencia de decoración en las vistas, al igual que en todo el recorrido perimetral. En definitiva, todo un conjunto de motivos organizados en la superficie, siguiendo una eterna simetría de bellísimas composiciones, realzando aún más si cabe la imagen barroca¹²¹⁵.

¹²¹⁴ NIETO CRUZ, E., "El universo artístico. Consideraciones estéticas e iconográficas del ajuar procesional antequerano: platería y bordado", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015, pp. 125-147.

¹²¹⁵ *Idem.*

Encajes: juego de toca y mandil

El tocado quiere representar en las Vírgenes Dolorosas el velo que la mujer hebrea usaba en Nazaret, ennoblecido por la utilización de tejidos delicados y de gran calidad, colocados a modo de rostrillo, alrededor del óvalo facial de la imagen.



254. Virgen de los Dolores en 1979 ataviada de juego de toca y mandil del siglo XIX. Foto Archivo Hermandad de la Virgen de los Dolores

Desde el Barroco, el rostrillo no comenzó a recobrar su importancia hasta principios del XX, consistiendo en el diseño fugaz para una ocasión determinada, ya sea en altar o procesión, en Cuaresma, Santos y Difuntos o para la Resurrección¹²¹⁶. El encaje en oro del juego de toca y mandil conforma una decoración del tipo de roseta en toda su superficie, a modo de una cinta de flores o de rosetas estilizadas en línea, se presentan alineadas, una tras otra, continuamente con una dirección determinada en sentido vertical¹²¹⁷. Todo el borde de la toca lo compone, blonda de encaje duquesa.

¹²¹⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *op. cit.*, p. 287.

¹²¹⁷ MEYER, F. S., *Manual de ornamentación*, Barcelona, ed. G. Gili, 1976, pp. 177 y 178. Agradezco a Flores Sánchez Rodríguez.

10.5. Relación con los Condes de Corbos.

En 1492, como ya dijimos, Juan de Eslava, escudero de la Guardia de los Reyes Católicos, al que le concedieron merced real sobre unas yugadas en los terrenos del Valle de Abdalajís, fue el iniciador de una saga de personajes que constituyeron e influyeron en todos los aspectos en la vida de los pobladores de la pequeña villa hasta el último lustro del XIX.

Su hija Ana de Eslava y su esposo Alonso Pérez de Padilla fundaron un Mayorazgo el 14 de marzo de 1519, sobre las tierras y bienes de su propiedad en el Valle, mediante una Real Cédula de autorización del mismo, concedido por la Reina Juana y su hijo el emperador Carlos¹²¹⁸.

La herencia del Mayorazgo recayó sobre su segundo hijo, Juan Pérez de Padilla y Eslava, ya que el primogénito de ambos, Lorenzo, se priorizó por la vida eclesiástica llegando a ser Arcediano de Ronda¹²¹⁹, según referimos, aunque, por cuenta propia llegase a adquirir un gran número de terrenos en Abdalajís.

Por desgracia, el heredero, Juan Pérez, casado con Marina de Cobos, murió pronto, y el hijo de ambos, Alonso Pérez de Padilla y Cobos, estuvo bastante apegado a su tío Lorenzo, Arcediano de Ronda. El eclesiástico cedió, entre 1557 a 1561, los territorios de su posesión al mayorazgo heredado por su sobrino predilecto, con lo cual se convirtió en el mayor poseedor de la comarca vallestera. De ahí, uno de los acontecimientos más relevantes de Abdalajís: la escritura de donación a Alonso Pérez de Padilla, por parte de su tío el Arcediano Lorenzo de Padilla el 14 de septiembre de 1561. Ofrecemos a continuación un fragmento del mismo:

"...Los questays presentes sereys testigos y sepan a los quantos esta escritura e publica y sus de donacion e vinculo vieren como yo don lorenço de padilla Clerigo arcediano de la santa Iglesia de la ciudad de ronda en la santa yglesia catedral de la ciudad de malaga y vezino della estando al presente en la muy noble ciudad de antequera digo que por quanto don alonso peres de

¹²¹⁸ CONEJO MIR, J., *Historia...*, pp. 69-75. CONEJO MIR, J., y CONEJO GARCÍA, E., *El Quinto Centenario del origen del Valle de Abdalajís (1492-1992)*, Sevilla, 1992, pp. 14 y 15.

¹²¹⁹ RODRÍGUEZ BARROSO, J. "El Señorío del Valle de Abdalajís", *Isla de Arriarán*, XXXI, junio 2008, pp.33-47.

padilla mi sobrino vezino desta villa y ciudad que soys presente hijo de Juan Perez de Padilla mi hermano vezino y regidor que fue desta ciudad ya difunto cuya anima..."¹²²⁰.

El mismo texto prosigue en una copia simple de 1879 de la escritura de donación y fundación de mayorazgo otorgada por Lorenzo de Padilla en favor de Alonso Pérez de Padilla en 1561:

"...haya Santa gloria me habeis sido muy obediente e ya ostenga mucho amor e buena voluntad y os he criado desde niño por falta de dicho vuestro Padre, y teniendo consideración y respeto a la casa de Alonso Perez de Padilla mi padres y vuestros aguelos ya vuestra persona ya la obediencia que me habéis tenido ya muchos servicios e beneficios e buenas obras que de vos he recibido dinos de gran remuneración para que mas horosamente bos caseis y vivais conforme a la calidad de vuestra persona y de vuestros Padres y abueleos e por otras muchas causas e respetos que a ellos me mueven e por que asi es mi determinada voluntad y deliberación no siendo forzado mi costrenido, apremiado ni inducidos por vos el dicho Alonso Perez de Padilla ni por otras personas, antes considerando y viendo por experiencia que por la union e integridad de los bienes ha permanecidos e permanecen la memoria de las casas y linajes asi para servir a Dios nuestro Señor como a sus Reyes y Señoras naturales, representando la persona y nombre de aquellos de quien decienden y obieron origen, principalmente en buenas obras y virtud q los cuales respetos y consideraciones y porque deseos el acrecentamientos de honra devos el dicho Alonso Perez de Padilla y de vuestros descendientes y de las otras personas despues de vos y de los llamados por esta Escritura de mi linaje de Padilla otorgo y conozco por esta presente Escritura en la mejor manera que puedas y de derecho debo a vuestra utilidad y saneamientos y de vuestros descendientes pueda y debe con fecha Escritura y entendida demás de el mayorazgo quevos poseheis de los dichos vuestro Padre y abuelo que haga gracia y donación, cesion pura y perfecta acabada e irrevocable para el gozar e para siempre jamas que llama el derecho entre vivos dado de mi mano y entregada a voz el dicho Alonso Perez de Padilla e a vuestros decendientes ya las otras personas por esta Escritura llamados después deellos de todos los bienes y heredades raíces e muebles y semovientos que aquí serán declarados, alindados y especificados con las condiciones, declaraciones y limitaciones cargos y gravámenes y con cada uno de ellos en la fomra y manera siguiente_____"¹²²¹.

Y una tercera copia de la escritura de fundación de vínculo y donación que hizo Lorenzo de Padilla en favor de Alonso Pérez de Padilla, en la que se incluyen las cláusulas de fundación del Mayorazgo, fue recogida en 1557:

¹²²⁰ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (A)ntequera, Legajo 2724-953. Agradezco a Miguel Ángel Fuentes Torres y a José Escalante Jiménez.

¹²²¹ A. H. M. A., Signatura C-184-34. Agradezco a Miguel A. Fuentes Torres y a José Escalante.



255. Firma del Arcediano de Ronda, Lorenzo de Padilla, al finalizar las cláusulas de 1557. Archivo Histórico Municipal de Antequera

"Clausulas dela fundacion del Mayorazgo

1º Llamamtº. Itenes Condicion quesipor caso dho Alonso Perez o qualquiera de susdescendientes no tubiere hijo ni hija legitimo de legitimo matrimonio y tubiere algun hijo baron q seanatural suyo o bastando, que en tal caso es mi voluntad que tal hijo natural o bastando del dho Alonso Peres y de sus descendientes aia los dho bienes de que le hago la dha donacion, con que se a obligado ase llamar y nombrar y tener por apellido el nombredepadilla y no otro apellido y atraerlas Armas depadilla a la mano derecha, quasi esto no hiciere, yo ental casso el hijo natural o bastando del dho Alonso Perez y desusdescendientes pierda el derecho qe le doy delos dhos bienes, contando que si el dho Alonso Perez y sus decendiente tubiere hija legitima y no haviendo hijo legitimo baron; que la hija preceda al hijo natural y bastardo aunque el tal hijo natural o bastardo sea baron, y la legitima del dho Alonso Pérez y de sus descendientes aian los dhos bienes y lo que deella sucedieren, y no los aia el hijo natural y bastardo que dho Alonso tubiero, porque aso es mi voluntad que se haga y cumpla segun dho esto.

2º Llamamtº. Iten elcondicion que si por caso el dho Alonso Perez o qualquiera desus descendientes notubieren hijo ni hija legitimo ni natural ni bastardo; queental caso aia los dhos bienes de que le hago la dha donacion fernando de Ugarte mi sobrino hijo del regiodor Andres de Ugarte vno de malaga y de Doña Florentina mi hermana difunta que ará gloria; y despues del los aian sus herederos y sucesores conque sean baron enomuger.

3º Llamamtº. Y si por casso el dho fernando de ugarte no tubiere herederos que sean legitimo de legitimo matrimº, queental caso es mi voluntad que los dhos bienes deque hago la dha donacion a dho Alonso Perez, Los aian los hijos y descendientes demitio Diego de Padilla vecino y

veintiquatro de Granada, contant o quessea baron y senombre Padilla sin tener otro apellido, trayendo Las Armas de Padila a la mano derecha y quesierto no hicieren q ental caso pierda el derecho que tiene y les doy a los dhos vienes y sucedan en los otros mis parientes mas propinguos, conquessea baron y guardando La orden sussodha enlacondicion contenida."¹²²²

Ya el 6 de julio de 1559 se produjo otro hecho crucial en la historia de esta Villa, pues Alonso Pérez de Padilla y Cobos se convierte en el I Señor del Valle de Abdalajís mediante Real Comisión y carta de venta a S.M. Felipe II, de la Jurisdicción civil y criminal sobre los cortijos y heredamientos de Abdalajís. Es decir, por razón de una compra a la Corona se instituye el Señorío de la incipiente población de la villa, después del proceso de segregación de Antequera, y previo amojonamiento de las tierras propias de Alonso Pérez de Padilla. Por aquel entonces, el término segregado del Concejo de Antequera lo componían: la iglesia en construcción, doce casas adosadas conocidas ya entre 1530 a 1540 como Casería del Arcediano, originándose el pueblo del Valle¹²²³.

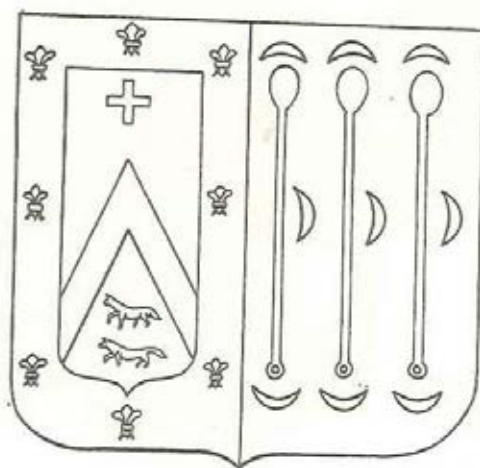
A raíz de la creación del señorío se sucedieron tanto herederos femeninos como masculinos, conservando estos en gran medida la estirpe del nombre Lorenzo por la línea masculina de la familia: Lorenzo Pérez de Padilla y Alarcón Briceso, II Señor; Lorenzo Pérez de Padilla y Chacón, III Señor; Lorenzo Luís Pérez de Padilla, IV Señor; Elena Padilla y Chacón, V Señora; María de Chacón y Padilla, VI Señora; María Francisca de Cañas Chacón, VII Señora y I Condesa de Corbos, pues su marido, Baltasar Mesía de Vargas y Portocarrero fue el I Conde de Corbos. En esta nueva y seguida etapa con doble titularidad le siguen: Pedro Mesía de Vargas, Cañas y Portocarrero, VIII Señor y II Conde; José Mesía de Vargas y Cañas, IX Señor y III Conde y, finalmente, Isidro Mesía de Vargas y Pifarry IV y último Conde de Corbos, quien no fue el Señor del Valle porque ya su antecesor tuvo que ser cesado de su cargo por la abolición de los señoríos en 1811.¹²²⁴

¹²²² A. H. M. A., Signatura C-177-28. Antiguo legajo 2 nº 63. Agradezco a Miguel A. Fuentes Torres y a José Escalante.

¹²²³ CONEJO MIR, J., y CONEJO GARCÍA, E., *op. cit.*, pp. 15 y 16.

¹²²⁴ RODRÍGUEZ BARROSO, J., *op. cit.*, A. H. M. A., Signatura C-177-28. Antiguo legajo 2 nº 63. Agradezco a Miguel Ángel Fuentes Torres y a José Escalante Jiménez. CONEJO MIR, J., y CONEJO

En este sentido, ya desde 1559 a 1812 los titulares poseían un escudo feudatario autónomo del Señorío Jurisdiccional del Valle de Abdalajís, instituido en 1559. Heráldico propio del linaje de los Señores dueños de Abdalajís.¹²²⁵



256. Escudo feudatario del Señorío, 1559. Foto de *Nota breve sobre la Heráldica, los Alcaldes y las Calles, de la Villa del Valle de Abdalajís* de José Conejo Mir

Como decíamos, el Señorío había quedado instituido sobre los “cortijos e heredades que dicen de Audalaxis”, por mandato de Felipe II, a favor de Alonso Pérez de Padilla. En el Mayorazgo que sirvió de soporte al Señorío, se establece la siguiente descripción: “e traiga las armas de los de Padilla, a la mano derecha, del Escudo, contiene tres padillas de plata, la mitad izquierda, ofrece un campo de gules, y sobre él, un cabrío de oro, sumado de una cruz del mismo metal, la punta de azur y dos lobos de oro, más la bordadura del mismo color, y ocho flores de lis del metal”.¹²²⁶

GARCÍA, E., *op. cit.*, pp. 170 y 171.

¹²²⁵ CONEJO MIR, J. *Nota breve sobre la Heráldica, los Alcaldes y las Calles, de la Villa del Valle de Abdalajís*, Sevilla, Imp. y Pap. Raimundo, 1976, p. 3.

¹²²⁶ CONEJO MIR, J. *ibidem*, p. 6.

En este punto, debemos hacer una llamada de atención a María Francisca de Cañas Chacón¹²²⁷, VII Señora del Valle de Abdalajís pues al casar con Baltasar Mesía de Vargas, Portocarrero, Núñez de Prado y Flores de Aldana, mantuvieron un litigio de heredad con Ramiro Yáñez Barnuevo en 1703. Por dicho motivo, su esposa conservaba la escritura original de donación del vínculo del Arcediano en su sobrino. Ahora se transcribe el inicio de dicha copia que tenía Francisca María de Cañas:

“José Martinez Izquierdo Escribano deel Rey Nuestro Señor y Procurador de el numero de esta Villa de Madrid doyme que hoy dia de la fecha por la Señora D^a Francisca de Cañas y Silva Chacon de Padilla condesa viuda de los Corbos Señora de la Villa de el Valle de Abdalagis vecina deesta corte, se exhibió ante mi un traslado autentico de unas Escritura de donación y fundación de mayorazgo otorgado por Don Lorenzo de Padilla Arcediano de la Sta Iglesia de Ronda en favor de Don Alonso Perez de Padilla su sobrino, en fecha en la ciudad de Antequera a catorce de setiembre de mil quinientos sesenta y uno ante Juan de Carbajal Escribano publico, cuyo traslado esta dado en virtud desumandamiento, compulsorio espedido de dicha ciudad de Antequera por Francisco Alcantara Cabrerias sucesor de dicho Juan de Carvajal en siete de julio de mil seiscientos cincuenta y nueve, de la cual resulta que dicho Señor Arcediano fundo vinculo y mayorazgo en favor de el citado D^o Alonso de Padilla su sobrino y sus descendientes de diferentes tierras, cortijos y otras heredades que según se hallan numeradas dichas posesiones consta hasta el número veinte y unas y por la primera condición dispuso que todos los referidos bienes permaneciesen juntos en un cuerpo, vinculados inajenables, impartibles en ningun tiempo el todo ni parte de ellos. Y el tener de la partida primera, novena, decimo, decima cuarta y decima quinta de los bienes agregados a dicha fundación, con la cabeza y pie es la siguiente_____”¹²²⁸

En el Catastro del Marqués de la Ensenada¹²²⁹, se configuraron las Respuestas Generales en 1751 de la Villa del Valle de Audalahix, y en la segunda pregunta se responde:

"Que es Señorío y pertenece a D^a Maria Franc^a de Cañas Chacon de Padilla muger de D^o Baltasar Mesia de Vargas vezino de Madrid quien no percibe derechos de vasallaxe".

¹²²⁷ CONEJO MIR, J., y CONEJO GARCÍA, E., *op. cit.*, p. 129.

¹²²⁸ A. H. M. A., Signatura C-184-34. Agradezco a Miguel A. Fuentes Torres y a José Escalante.

¹²²⁹ (A)rchivo (G)eneral de (S)imancas, Dirección General de Rentas, 1^a Remesa, Catastro Ensenada, Respuestas Generales, Libro 563, f^o 825 v^o y 826.

Como vemos, tales documentos corroboran todo lo que anteriormente se ha ido refiriendo acerca del reconocido señorío cuya dependencia dominial era ejecutada la titularidad por doña María de Cañas y Chacón. No había vasallaje, no había tributo que pagar al señor. .

Más tarde, el Rey Fernando VI concedería a Baltasar Mesía de Vargas, en 4 de julio de 1752, el título nobiliario de Conde de los Corbos¹²³⁰, convirtiéndose la VII Señora del Valle de Abdalajís en la I Condesa y Baltasar Mesía en el I Conde de Corbos. En definitiva, de mayorazgo a señorío jurisdiccional y de señorío a condado, ostentando el Valle triple titularidad, una nobiliaria y dos de propiedad.

Lorenzo Pérez de Padilla y Alarcón Briceño, II Señor del la villa del Valle de Abdalajís, sucedió a su padre, I Señor, Alonso Pérez de Padilla y Cobos, en la titularidad del **Señorío**, así como en la del **Mayorazgo** de los Padilla. Según el testamento del 30 de enero de 1624 ante el Escribano de Antequera, Juan de Palacios Vallejo, incluyó en las propiedades vinculadas del Señorío y Mayorazgo heredadas de finales del XVI, la Casa Palacio de los Corbos, por haber entroncado los Padilla con Baltasar Mesía de Vargas, **Conde de los Corbos**, en 1752, y este último, por el matrimonio contraído con María Francisca Cañas Chacón de Padilla, adjudicataria del Señorío y Mayorazgo¹²³¹.

¹²³⁰ RODRÍGUEZ BARROSO, J., *op. cit.*.

¹²³¹ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 7.

10.5.1. Palacio de los Condes de Corbos

Se trata de un edificio de gran interés histórico local al ser la Casa Palacio del Señorío jurisdiccional del Valle de Abdalajís, a cuya institución estuvo sometida la población desde 1559 a 1812. Además el edificio cuenta con el aliciente histórico de haber sido el lugar en el que habitualmente se reunía el Cabildo de la Villa, al carecer de Casa Consistorial¹²³². El 16 de septiembre de 1559 se constituyó el Señorío jurisdiccional del Valle de Abdalajís, con el nombramiento del Alcalde y Justicias de la Villa por parte del I Señor. La casa del Señorío era conocida como Casa de Juan de Padilla y Eslava, propiedad que heredó Alonso Pérez de Padilla y Cobos, I Señor de la Villa¹²³³.



257. Recreación ideal del Palacio de los Condes de Corbos allá a finales del siglo XVIII. *Guadalhórcete*, Lámina en plumilla de Paco Coedo Gallardo de *Guadalhórcete*, *A escuadra y cartabón*, 2007

¹²³² CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *ibidem*, p. 3.

¹²³³ *Ibidem*, p. 7.

La Casa Palacio de Padilla no siempre ocupó el mismo lugar de la actual, pues primeramente la casa y huerta de Juan de Padilla estuvieron situadas sobre un palmar¹²³⁴, sito entre el Caserío del Arcediano y el Arroyo de las Piedras. En 1740 ya era conocido en la Villa bajo el apelativo del *Palazio Viexo*, razón de más estando ya construido el actual Palacio, dispuesto con distinta ubicación al primitivo. El *Palazio Viexo* ocuparía, aproximadamente, las casas 6 y 8 de calle Real y a la trasera de ésta, lo inundaría la antigua huerta trasera conocida como Barrales y con la denominación posterior de Barnuevo, tal cual aparece designado en el documento administrativo del Cabildo de Raíz de Seculares, al tiempo que entre el XVII y XVIII fue designada como huerta de tras palacio, dato favorecido a confirmar el *Palazio Viexo* delante de tal huerta¹²³⁵. Es decir, la primera casa solariega de los Padilla dominaría este lugar entre finales del XVI y las dos primeras décadas del siglo XVII¹²³⁶.

Así pues, la actual mansión remonta su construcción con antelación a 1624 mediante el testamento de 1624¹²³⁷ como “Casa de Padilla”, que cambiaría de título a partir de 1752, al entroncar, mediante matrimonio, con los Condes de Corbos. Desde entonces ocupa el lugar de hoy día, Barrio del Medio y Alameda, tal y como lo refrenda en un documento del Archivo Municipal fechado en 1740:

"El Señorío posee una Cassa Palazio en la calle de la Alameda, con 36 varas de frente y 31 de fondo. Linda, por una parte, con la Iglesia¹²³⁸ y, por otra, con la Plaza".

Hasta el siglo XVIII, la iglesia era de una sola nave y no estaban unidos palacio y templo como lo están ahora. Siendo así, en la calle Alameda se situaban ambas construcciones edilicias por separado. La fachada principal del palacio daba a la Plaza Pública, también apodada Vieja y la conocida como del Redondón, por otra área con

¹²³⁴ CONEJO MIR, J., *op. cit.*, p. 111. Conejo Mir en esta obra parece equivocarse y escribe “palomar” en vez de “palmar”.

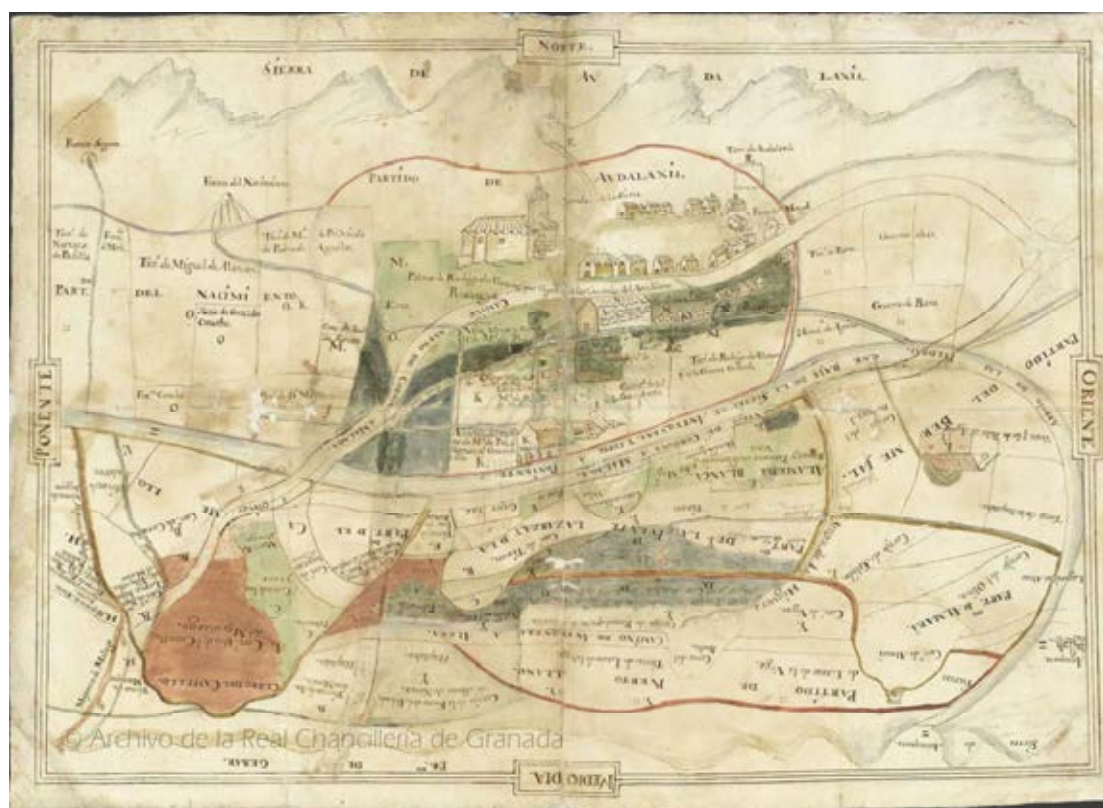
¹²³⁵ *Idem.*

¹²³⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹²³⁷ Este testamento quedó anteriormente mencionado al final del epígrafe anterior.

¹²³⁸ Se refiere a los aledaños y no los dos edificios unidos.

calle de Enmedio, y el último segmento, según plano del siglo XVIII, con calle Castillejos¹²³⁹ por la inexistencia de la calle Damas.



258. Mapa del Valle de Abdalajís aproximadamente a finales del siglo XVI o primeros del XVII. Mapa del Archivo de la Real Chancillería de Granada, cedido por el Archivo del Museo Municipal del Valle de Abdalajís

Llegados a este punto, resulta interesante referirnos a un mapa anterior a 1624, fecha en la que no estaba construido el palacio actual, donde queda clara la intención de representar el Señorío y Mayorazgo de Abdalajís, tal y como era a finales del XVI o principios del XVII. En consecuencia, el mapa personifica el origen de la villa que se remonta a mediados XVI, con la ampliación del llamado Caserío del Arcediano. Sus casas pequeñas de escasos pisos, adosadas las unas a las otras, poseerían corral y cuadras y entre sus edificaciones destacan las primeras construcciones la posada, el molino de harina, el palacio viejo y la iglesia de San Lorenzo sin ninguna construcción

¹²³⁹ CONEJO MIR, J. *Nota breve...*, op. cit., p. 17.

adosada al mismo y el palacio viejo en calle Real. Entre otra variada e interesante información que ofrece pueden destacarse la Fuente del Nogal, lugar donde se pensó hacer la primera iglesia, y la mención expresa a personajes del XVI como María de Pro.

Como ya se ha insistido a lo largo de este capítulo, el antequerano Lorenzo de Padilla y Eslava, Arcediano de Ronda en la Santa Iglesia Catedral de Málaga, fue el que edificó a su costa la primitiva Iglesia de esta Villa, cuyos primeros esbozos urbanos los constituyeron, como ya se ha apuntado antes, además de la iglesia, un núcleo de diez casas unidas entre sí, juntas que se conocieron, alrededor de 1536, con la denominación de Casería del Arcediano. La zona donde fueron levantadas estas casas era conocida como *Cortixos de Audalaxis*, lugar o partido, de la jurisdicción municipal de Antequera. Varios de estos *Cortixos* eran propiedad de Lorenzo de Padilla y Eslava, verdadero fundador del pueblo.

En páginas anteriores quedó referida la funcionalidad del palacio como lugar de reunión del Cabildo bajo el señorío de la saga Padilla, señorío interrumpido con la abolición de los mismos en la Constitución de 1812. El acto de publicación de estas leyes en el Valle de Abdalajís fue "en las Salas de la Escribanía de ellas por no haber las Capitulares"¹²⁴⁰.

Arquitectónicamente, la mansión correspondería con el estilo de los palacios torreados, claramente influenciados por los palacetes de Antequera, de finales del XVII y principios del XVIII¹²⁴¹. Las dos torres que presidían el palacio de Corbos fueron eliminadas definitivamente en los años cuarenta del siglo XX. La primera cayó a cañonazos en 1873, durante la revuelta de los malagueños¹²⁴², cambio estético

¹²⁴⁰ CONEJO MIR, J., *Historia...*, *op. cit.*, p. 135 y 136. CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 9.

¹²⁴¹ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 10.

¹²⁴² BRAVO CONEJO, F., "El Palacio de los Condes de los Corbos", *Guadalhórcete, A escuadra y cartabón*, (comentario de la lámina), Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 2007. lámina en plumilla de ilustrador Paco Coedo Gallardo. BRAVO CONEJO, F., "La revuelta de 'los malagueños' de Valle de Abdalajís, *Isla de Arriarán*, XXXIII, Málaga, junio 2009, pp. 117-145.

determinante en primera instancia; en cambio, el segundo torreón lo derribó parcialmente un rayo. Hubo un intento de recuperación del mismo en 1946, aunque sin seguir el prototipo arquitectónico original¹²⁴³.

La portada principal o palaciega presenta puerta adintelada en piedra a la izquierda y otra central para uso y entrada a la planta baja. Junto a ésta se sitúan dos ventanas pequeñas, mientras que en parte alta tres ventanales alternan con uno pequeño y dan luz a los aposentos interiores de la planta principal, protegidos del exterior por unas fuertes rejas que la cubren en todo sus huecos. Esta características confieren al edificio un aspecto de mansión fortificada, y su sobriedad, sencillez y austeridad, un aire conventual de estirpe monjil¹²⁴⁴. Desde la puerta adintelada, una pronunciada escalera da acceso a la vivienda en planta noble, y frente a ella un amplio patio, provisto de fuente y pozo, abastecidos por un manantial cercano traído mediante conducción subterránea para uso exclusivo del palacio¹²⁴⁵. Por su parte, una tercera planta estaba compuesta por los dos torreones.

La fachada en línea con la Parroquia de San Lorenzo se configuraba por arcos cintados que soportaban planta superior, dando acceso a los graneros, cuadras, patios y almacenes¹²⁴⁶. No obstante, ésta no brinda un aspecto austero tan sobrio como el de la portada principal, dotándola en cambio de un aspecto más moderno, con arcos de medio punto cintados que soportaban tres balconadas con balaustradas de hierro tan de moda en los edificios de la localidad allá por el siglo XIX¹²⁴⁷.

¹²⁴³ BRAVO CONEJO, F., *ibidem*.

¹²⁴⁴ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 10.

¹²⁴⁵ BRAVO CONEJO, F., *op. cit.*

¹²⁴⁶ BRAVO CONEJO, F., *ibidem*.

¹²⁴⁷ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, pp. 10 y 11.

De las piezas restantes de la planta cuadrada del palacete, una tabica con la iglesia y la otra no es más que un simple paramento carente de vanos, envolviendo el recinto murado que da a calle Damas.

En general, la planta baja apenas ha sufrido modificación original, a excepción del cerramiento de los arcos cintados de entrada sustituidos por ventanales. En cambio, no puede decirse lo mismo de la planta *nobile*, modificada en diferentes ocasiones, siendo la más reveladora, la eliminación de las dos tribunas que comunicaban con la Iglesia y permitían oír misa a sus moradores¹²⁴⁸. En los años ochenta del siglo XX, la planta primera contenía: 14 aposentos, comedor, salón, sala de estar, cocina, zaguán de entrada y dependencias de aseo¹²⁴⁹. Si desde entonces a la actualidad ha cambiado alguna de las estancias anteriores, lo desconocemos por la propiedad privada que le confiere su uso a día de hoy.

El fin del Señorío del Valle de Abdalajís se produjo en 1811, como anticipo de lo que expresaría la Constitución de 1812. E incluso, a partir de 1822, hubo un cambio significativo de escudo.



259. Sello de divisa de la Villa del Valle de Abdalajís, 1822. Extraído de *Nota breve sobre la Heráldica, los Alcaldes y las Calles, de la Villa del Valle de Abdalajís* de José Conejo Mir

¹²⁴⁸ BRAVO CONEJO, F., *op. cit.*

¹²⁴⁹ CONEJO MIR, J., y GUERRERO LÓPEZ, M., *op. cit.*, p. 11.

En este sentido, el sello divisa emblema de la Villa del Valle de Abdalajís, fue creado en 1822, y prolongó su uso entre las alternativas liberales y absolutistas hasta 1864. Abolido el Señorío que regía el Valle de Abdalajís, el emblema lo asume el Ayuntamiento liberal de la Villa, siendo su seña característica la parrilla, símbolo del Patrón San Lorenzo. En consecuencia, la génesis del sello fue, pues, confesional y no política, siendo decretada por el propio municipio.¹²⁵⁰

La descripción es la siguiente: en el centro del sello ovalado, figura una parrilla cuadrangular, de centímetro y medio de lado, cuyo emparrillado consta de cuatro barras lineales, dispuestas verticalmente. Del emparrillado cuadrangular, en su parte superior, está el mango de la parrilla, en disposición vertical, cuyo extremo termina por un ensanchamiento circular. Al campo central del Sello, le rodea una orla, a lo largo de la cual, está inscrita la siguiente leyenda: P.D.M. VILLA DEL VALLE DE ABDALAXIS. Las letras P.D.M., expresan “Provincia de Málaga”.¹²⁵¹

Isidro Mesía de Vargas Pifarro, Portocarrero, Guerrero, Núñez de Prado, Flores, Cañas, Silva, Celis, Chacón de Padilla¹²⁵², fue el último vástago de la Casa de Padilla, dueño del Señorío de la Villa del Valle de Abdalajís, que tuvo asiento y residencia en la Villa. Su padre fue el último Señor de la Villa, puesto que las leyes abolicionistas de los años 1811, 1820 y 1836, privaron a su sucesor, Isidro, de disfrutar del Título de Señor, aunque se hegemonía económica y latifundista sobre el Valle de Abdalajís persistió hasta su muerte, gozando de un señorío moral de dignidad y del respeto por parte del vecindario de la Villa.

Su padre era José Mesía de Vargas, Conde de Corbos, de quien heredó el título y su madre Mónica Pifarri y Toral. Isidro murió en el Valle de Abdalajís el 31 de julio de 1880. Su cadáver fue embalsamado y trasladado a Sevilla, recibiendo sepultura en el

¹²⁵⁰ CONEJO MIR, J. *Nota breve...*, op. cit., p. 4.

¹²⁵¹ CONEJO MIR, J. *Nota breve...*, op. cit., p. 7.

¹²⁵² CONEJO MIR, J., *Historia...*, op. cit., pp. 412 y ss.

panteón familiar existente en la hacienda titulada "La Pintada".Hasta el final de su vida, este personaje era propietario de casi la totalidad de las tierras del término de la Villa, de numerosas casas del pueblo y de los censos enfitéuticos establecidos por sus antecesores sobre las casas de la población del Valle. Casó y enviudó sin hijos de María del Pilar Martínez de Múgica. Tras segundas nupcias con Josefina Perret de Colomo, continuó sin descendencia. Cuando ésta enviudó, ocho años más tarde murió en 1888 en Sevilla en su palacio de la Calle Cuna en Sevilla, dejando como única heredera a su servidora natural del Valle llamada Teresa Gómez García.



260. Actual fachada del Palacio de los Condes de Corbos

A partir del siglo XIX se ausentó del Valle, la Casa de Padilla. Dichos bienes del Valle se disgregaron por transmisiones patrimoniales, o por enajenaciones, permaneciendo aún en poder de los descendientes de Teresa Gómez, algunas propiedades y la Casa Palacio.

La muerte del último conde de Corbos, Isidro Mesía, está envuelta en leyenda pues alrededor de su fallecimiento se ha tejido una versión popular, que llegó hasta nuestros días, por transmisión oral, según la cual su muerte fue debida a un alevoso atentado efectuado por intrigantes manos locales. Se cuenta que, varios días antes de su muerte, llegó el Conde al pueblo y, en el momento de su entrada a la villa, doblaban las campanas a muerto. Preguntó, extrañado el Conde, quién había fallecido, y nadie supo darle noticia, dado que no había muerto nadie. Aquellas tristes campanas sonaron lúgubremente en los oídos de don Isidro, como un augurio sombrío de los escasos días de vida que le quedaban. Dícese que sus adversarios quisieron llenar de inquietud aquella última y fatal visita del aristócrata al pueblo. Aquellos broncíneos dobles de las campanas fueron como presagio y un anuncio funerario de su próximo fin.

La versión popular llega a inculpar a supuestos, pero inciertos sujetos, de haber envenenado unos mantecados que tomó, en compañía de un criado, ocasionando la muerte de ambos. Tal hecho no está comprobado, y creemos que no debe pasar de una maliciosa sospecha. Su cadáver fue conducido, en una triste noche, rodeado de hachones, a Bobadilla, desde donde lo trasladaron a Sevilla.

Con la muerte del Conde terminó la casa de Padilla su vigencia en Abdalajís. Con aquella doble hilera de hachones que alumbraban a uno y otro lado el cadáver del Conde se oscureció definitivamente el esplendor de la historia señorial del Valle de Abdalajís y la presencia aristocrática con que la Casa de Padilla dio lustre a la historia local.

Las disputas de poder en esta sociedad local fueron propiciadas en el siglo XIX por las familias más influyentes durante los tumultuosos sucesos de la proclamación de la Primera República en 1873, personificados en los bandos de los "bravinos", Familia Bravo y "condinos", adeptos al Conde de Corbos¹²⁵³. Al tiempo, entran en juego los "malagueños", acordes con la República y con el bando "bravino", participando de una revuelta en el Valle de Abdalajís, grupo armado y provisto de una pieza de artillería.

En este capítulo de sucesos quedan afectados y son protagonistas, por el desarrollo de los hechos, edificios del patrimonio histórico del Valle que se están tratando: la Parroquia, el Palacio y nuestra gran protagonista: la Virgen de los Dolores.

Las disputas dieron comienzo, disparando el cañón desde la parte más alta de la plaza del Redondón. El grueso del fuego se lo llevaría la torre más cercana a dicha calle, como ya quedó refrendado en el epígrafe anterior. Desde el palacio, el administrador del Conde dijo a los sitiadores que desistieran en el intento de ataque, pues en el palacio sólo estaban él con su familia y los criados, y finalizó con una frase provocadora que hizo que los malagueños cargaran con fuego. Se desencadenó una huida dentro del palacio por todos los que estaban en él. Mientras las mujeres buscaban refugio en el campanario, los hombres se descolgaban por la tribuna interior que comunicaba el Palacio con la Iglesia. Los malagueños buscaron las llaves para entrar en el templo, y cuando lo consiguieron, sorprendieron a algunos de los que huían descolgándose por el balcón, y a otros mientras cruzaban el altar. Del enfrentamiento resultaría un muerto en el altar mayor y heridos dentro y en las puertas del templo, de una u otra partida. Mientras, otro grupo echaba abajo la puerta del Palacio, penetrando en él y destrozando todo lo que encontraban a su paso.

La virulencia del asalto a la Parroquia provocó la necesidad de verificar en ella el pertinente ritual de "reconciliación", que la liturgia considera obligado en caso o

¹²⁵³ BRAVO CONEJO, F., "La revuelta...", *op. cit.*

circunstancia de proferirse un asalto, ataque o profanación de un templo consagrado y habilitado al culto todos los efectos. Del acontecimiento dan fe oportuna las fuentes de la época:



261. Virgen de los Dolores en procesión del Viernes de Dolores. Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

"SOLEMNES ACTOS DE CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO.

El 2 de abril DE1873 fue consagrada la Iglesia parroquial del Valle, tras la profanación sufrida el 11 de marzo anterior. El acto fue oficiado por el Vicario de Antequera.

Sobre las cuatro de la tarde de aquel miércoles, salieron del pueblo las autoridades municipales y el clero parroquial, seguidos de las milicias de voluntarios por la república con su bandera, a recibir al señor Vicario, quedando a la espera a un cuarto de legua de la población; entre el manantial de Los Atanores y la Huerta Cabera.

Llegó el Vicario a la cita sobre las cuatro y media, acompañado de cuatro sacerdotes, diez y seis voluntarios republicanos de Antequera y una banda de música. Tras la presentación de respetos regresaron al pueblo, donde fueron recibidos por los vecinos entre vivas a la religión católica, á la república, al gobierno, á la unión del pueblo, á Vicario de Antequera, al Alcalde y al Ayuntamiento del Valle.

Desde la ocho de la tarde se encontraban todas las casas del pueblo iluminadas, y la banda de música interpretaba piezas ante la Casa Capitular, en cuyo balcón ondeaba la bandera tricolor.

A las siete y media de la mañana, el señor Vicario acompañado de las autoridades anteriormente citadas, bendijo la Iglesia.

A las nueve se ejecutó el traslado bajo palio del Sacramento, desde la Ermita de San Cayetano a la Iglesia, acompañado en perfecta formación de las autoridades, la milicia ciudadana y la banda de música. Para la celebración de este día habían acudido al pueblo todas las familias del campo, y se encontraban engalanados con colgaduras, todos los balcones y ventanas.

A las once y media de la mañana dio comienzo un solemne acto en la Iglesia, que se encontraba iluminada y decorada para tal efecto. En el mismo el señor Vicario ofreció un discurso exhortando a la unión del pueblo.

A las cuatro y media de la tarde dio comienzo otro acto, ante las milicias formadas, en el que se hizo la declaración oficial de la república en la Villa, y se sustituyó la lápida que decía “Plaza de la Constitución” por otra en la que se leía “Plaza de la República”. Acto seguido se pronunciaron discursos en los que se encomiaba a olvidar los sucesos pasados y la unión de voluntades bajo la bandera de la república.

A las ocho de la noche se sacó en procesión la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, con acompañamiento de autoridades, banda de música y desfile de milicias, por unas calles especialmente iluminadas, hasta llegar a la Casa Capitular, donde se interpretaron diferentes piezas de música.

Este día fue declarado oficialmente festivo. La preparación de las milicias locales estuvo a cargo del Jefe de la segunda compañía de voluntarios republicanos, don Miguel Almansa¹²⁵⁴.

En este texto íntegro de un periódico de época, la reconciliación se desarrolla y termina derivando en un acto de religiosidad popular, con la solemne consagración de la Parroquia de San Lorenzo tras la revuelta de los malagueños. Este artículo nos da

¹²⁵⁴ A.D.E., *El Avisador malagueño*, 9 de abril de 1873. BRAVO CONEJO, F., "La revuelta...", *op. cit.*

noticia sobre otra ermita existente en la Villa y que ya ha desaparecido: la de San Cayetano, desde la cual se trasladó el Santísimo Sacramento bajo palio, como si se tratase una procesión del Corpus Christi. Además resulta muy interesante para nuestro estudio, la salida procesional extraordinaria de la Virgen de los Dolores como uno de los actos más destacados a celebrar en la efeméride, sin olvidar todo el ornato y acontecimientos que giraron alrededor del evento.

XI. CONCLUSIONES

XI. CONCLUSIONES

Habiendo finalizado el presente trabajo de Tesis Doctoral, realizado a través de las poblaciones del Valle del Guadalhorce incluidas en el producto turístico de la Ruta Mariana del Guadalhorce, llega el momento de proponer diversas reflexiones generales acerca de las expectativas y resultados del mismo. En este sentido, muchos serían los motivos particulares y puntuales susceptibles a conclusión. Sin embargo, pensamos que son los propios capítulos del trabajo los que venido abriendo puertas al debate y al conocimiento en conexión con los aspectos tratados deseado, con lo cual son ellos mismos la mejor “conclusión” que podríamos extraer al culminar el proceso de investigación, recopilación de datos y elaboración de la Tesis. Sorprendentemente, los interrogantes contestados no han intentado sino descubrir particularidades y facetas desconocidas del “mosaico mariano” planteado por parte de la autora del trabajo y, al tiempo, abrir nuevas pautas de indagación para seguir profundizando en el tema.

Desde ahí, pueden desglosarse las siguientes conclusiones:

-1. Se refrenda la excelencia y oportunidad de la “Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce”, nacida entre 2012-2013, como una iniciativa turística y cultural del Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce idónea para vehicular estrategias de conocimiento y difusión del Patrimonio Cultural. Su significado y acierto radican en el diseño de un itinerario turístico, cultural y devocional jalonado por los santuarios marianos donde se veneran a las patronas de los pueblos de la comarca. Ello permite interpretarlos como “cuentas” de un simbólico “rosario” de advocaciones que jalonan y vertebran los territorios de toda una comarca, desde hace ya más de 500 años.

-2. Los templos religiosos incluidos en la ruta, representaron, desde su origen, un lugar de culto y veneración que acogen el simulacro escultórico concreto en un espacio religioso, donde el fiel ensimisma y traslada sus pensamientos, sentimientos y espiritualidad a la efigie de María en sus distintas advocaciones. Asimismo, su trayectoria histórica presenta estos enclaves como espacios privilegiados donde las

comunidades locales practican esperanzadoras peticiones para sosegar sus deseos de bonanza y conseguir también una mejor vida terrenal en la espera de la vida eterna. Con tal finalidad, acometen, exteriorizan y dejan constancia en estos espacios del mejor de los agradecimientos tras las promesas cumplidas ya sean con mandas de aceite, misas, exvotos, peculio en metálico,... A lo largo de los siglos, desde la fundación de los santuarios, iglesias y ermitas, las Vírgenes de cada lugar han sido ansiosamente protegidas frente a siniestros, guerras y desastres, desencadenando una presencia permanente que, en el presente y en la mayoría de los casos salvo alguna que otra excepción, la patrona siga siendo la imagen original y continúe ocupando el mismo lugar de antaño.

-3. Finalizado el periodo histórico de guerras de la conquista castellana que zanja la etapa musulmana en *Al-Andalus*, se da paso a la creación de las villas y señoríos del Valle del Guadalhorce acorde un proceso ideológico-religioso que secunda y comulga con una doctrina propagandística de orden en la fe cristiana. Fue el momento de la edificación de los eremitorios e iglesias y de la llegada de las imágenes a las mismas, creándose incesantemente desde entonces un Patrimonio Cultural, material en lo puramente artístico y arquitectónico e inmaterial en lo fenomenológico y religioso, de extraordinario como incalculable valor, percibido y admirado hasta hoy día. Éste patrimonio religioso es el que, a día de hoy, se presenta como atractivo turístico y cultural haciendo una propuesta de itinerario por los centros marianos del Valle del Guadalhorce. En la mayor parte de los casos, los santuarios se hallan enclavados en un entorno rural, en lugares de paz y recogimiento, que se alternan en la custodia de las imágenes al tiempo que, en determinados períodos de tiempo, tales simulacros acuden a zona urbana para ser veneradas en las parroquias.

-4. También queda subrayada la importancia del Camino Mozárabe de Santiago como otro producto turístico autóctono, creado algunos años antes que la Ruta Mariana, lo cual justifica la conexión de ambas iniciativas a través de un “cordón umbilical” significado por el término municipal de Almogía.

-5. En lo concerniente a la Conquista y posterior Repartimiento de fortalezas y villas, insistimos en el carácter particular y distinto en cada una de las poblaciones analizadas, lo cual constituye un punto de incidencia en el conocimiento del medio y, por consiguiente, en el discurso histórico propio de las respectivas advocaciones marianas.

-6. Constatamos similitudes entre Cártama y Coín a la hora de compartir la leyenda acerca de la aparición, descubrimiento o “invención” de la imagen de la Patrona. Aunque podría pensarse en una repetición de la misma historia, el estudio de los textos históricos y literarios demuestran las coincidencias argumentales, pero también la realidad de hallarnos frente a dos historias muy parecidas con variantes por parte de uno y otro pueblo. En este sentido, cabe recordar, de nuevo, cómo las leyendas de hallazgos de imágenes son numerosas en España. Santuarios y ermitas versan su construcción teniendo presente la anterior leyenda relativa a la aparición de la imagen cuyo culto es atendido en tal ermita. Esta fenomenología universal se refrenda en el contexto particular al constatar la presencia de las ermitas de los Remedios y la Fuensanta en aquellos lugares concretos fijados y “previamente elegidos” por el hecho “sobrenatural” de turno. Se impone, pues, la razón de ser de la ermita como un hecho constructivo no determinado por azar sino por un motivo evidente o si se prefiere “providencial”: la aparición o hallazgo sobrenatural que informa y nutre la leyenda de la representación mariana. Se trata, por tanto, de un hecho singularizado y excepcional con una arraigada expresión de interés social¹²⁵⁵.

-7. La recapitulación histórica llevada a cabo sobre las advocaciones de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce brindan, a nuestro entender, un material óptimo para que las poblaciones reflexionen y se reencuentren con la “memoria histórica” de su entorno conocido, a través de la simbiosis de las advocaciones patronales con lugares,

¹²⁵⁵ VELASCO, H. M., "Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C. et al. (Coords.), *La religiosidad popular, II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, 1989, pp. 401-410.

personas, usos, modas que pueden resultar familiares, pero a veces muy distintos a los ojos de hoy¹²⁵⁶.

-8. La pervivencia de la memoria histórica de los pueblos en torno a las advocaciones del Valle del Guadalhorce es un fenómeno multisecular que no se limita a la creación arquitectónico-plástico-suntuaria ni tampoco se constriñe al marco temporal de cinco siglos, sino que se desborda e invade el plano de lo extra-artístico y de lo cronológico para manifestarse en ciertos gestos, actitudes y consignas rituales, cuya presencia específica en el imaginario colectivo podemos detectarlo, hoy mismo. en un plano generalista, semejante “realidad” fue advertida y magistralmente “teorizada” por el Dr. Antonio Bonet Correa en la introducción de su obra *Andalucía Barroca* al decir:

“El barroco hecho por los poseedores como arte para todos, no es extraño que gustase, dulcificase la vida y fuese tomado por el público como el colmo del refinamiento, el no va a más del gusto. [...] Región con distintas fases, reflejo de su proteico pasado, antes que clásica, mora, romántica y modernista, la imagen que recibimos al conocerla es la del barroco de sus iglesias y rincones monumentales, de sus bailes y sus gestos, de sus manifestaciones lúdicas y luctuosas, de su refinado y agudo sentido estético, tanto para lo solemne como lo cotidiano. Sincrónica y diacrónicamente, Andalucía desde el siglo XVII hasta nuestros días es barroca...”¹²⁵⁷.

-9. Con las inevitables diferencias interpuestas por el paso del tiempo, la religiosidad popular de signo barroco sigue formando parte de las manifestaciones colectivas e individuales del Valle del Guadalhorce que, desde la perspectiva antropológica, irradia hasta los aspectos más cotidianos y familiares, en el comportamiento, las actitudes y la filosofía existencial de sus habitantes. No puede sorprender, por tanto, que las esculturas patronales estudiadas en esta Tesis sean, por todo ello y según hemos dicho, uno de los testimonios “vivos” que mejor ilustren y continúen ilustrando la condición de los

¹²⁵⁶SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., “La escultura barroca española. Posibilidades y propuestas de innovación educativa en la didáctica universitaria de la historia del arte”. *Congreso internacional Patrimonio y Educación*, Granada, Universidad, 2016 (Libro de actas en prensa).

¹²⁵⁷ BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, pp. 8-9.

pueblos –y del pueblo andaluz en su globalidad- como testigo y protagonista vivencial de una atípica “congelación” atemporal de formas y modelos¹²⁵⁸. Sin embargo, y aunque heredados/importados del pasado, esos modelos están siempre “vivos”, dada su capacidad de reinventarse sucesivamente, cual corresponde a un producto cultural que, a su vez, actúa/interactúa con la comunidad de seres vivos y los mecanismos asociativos para los que sirve de referente o elemento identificador¹²⁵⁹.

-10. La proyección popular de las advocaciones patronales sitúan las obras analizadas en un lugar fundamental para la comprensión de los valores culturales idiosincrásicos del/los territorio/s que las integran en su Patrimonio Histórico¹²⁶⁰.

-11. Asimismo, queda demostrado el irresistible poder evocador y el permanente impacto visual de las imágenes patronales, a lo largo de la Historia, como agentes estimulantes que permiten “reconstruir” y “revivir” la memoria histórica y la historia gráfica de las diferentes comunidades locales -villas, pueblos y ciudades- a través del ejercicio contextualizador e identificador de las propias esculturas y los escenarios que comparten con el elemento humano de cada tiempo. En otras palabras, y siguiendo a los profesores Sánchez López y Fernández Paradas,

“la obra es siempre la misma, pero sus circunstancias son siempre diferentes. Cambian los *atrezzos*, las vestimentas, los pasos o tronos, la ciudad, la villa, el pueblo y sobre todo las personas que entienden que la imagen ocupa un lugar temporal en el contexto social de una determinada población”¹²⁶¹.

Y nosotros añadimos: la suya, llámese Alhaurín el Grande, Almogía, Álora, Cártama, Coín, Pizarra o Valle de Abdalajís.

¹²⁵⁸SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Simbolismo ritual y puesta en escena de la escultura procesional en Andalucía, en ROMERO TORRES, J.L. *El referente escultórico de la Pasión*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, pp. 44-63.

¹²⁵⁹MORENO NAVARRO, I., *Las Hermandades Andaluas. Una aproximación desde la Antropología*. Sevilla, Universidad, 1999, pp. 73-76.

¹²⁶⁰SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., “Redes sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación”, *Historia y Comunicación Social* 18, 2013, pp.713-723.

¹²⁶¹SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. “La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment”, en *Construyendo la nueva enseñanza superior*, Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación), 2014, pp. 573-583.

XII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

XII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

12.1. FUENTES

Archivo Catedral de Málaga

Tributaciones. Leg. 215, pieza 5

Archivo de la Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz

Historia

Santo Cristo de la Vera+Cruz

Nuestra Señora de los Dolores

Archivo de la Real Chancillería de Granada

Leg. 1935, pieza 1, 1807, fols. 3r-4r

ES. 18087. ARCHGR059CDFIMPD nº 224

Archivo Díaz de Escovar

Caja 105, Leg. 9

Caja 105, Leg. 14

Caja 124. Leg. 6

Caja 280, Leg. 3

Caja 25, Leg. 6

Caja 108, Leg. 15

Caja 1899

Caja 281, Leg.5

Caja 69, Leg. 4

Archivo General de Simancas

Dirección General de Rentas, 1ª Remesa, Catastro Ensenada, Respuestas Generales, Libro 563, fº 825 vº y 826

Archivo Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Historia y la Ermita de San Sebastián

Archivo Hermandad Virgen de Flores

Informe previo de la restauración de la Virgen de Flores, Sevilla, 1990

Virgen de Flores (Álora). Informe de restauración, Málaga, Quibla Restaura S. L., 2005

Archivo Hermandad Virgen de la Fuensanta

Virgen de la Fuensanta (Pizarra). Informe de restauración, Málaga, Quibla Restaura S.L., 2012

Archivo Hermandad Virgen de los Dolores

Virgen de los Dolores del Valle de Abdalajís

Parroquia de San Lorenzo

Junta de Gobierno de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores. El Valle (Málaga), Sevilla, 17 de junio 1992

Restauración manto para Nuestra Señora de los Dolores, Bordados
Joaquín Salcedo, Málaga, 22 junio 2010

Archivo Histórico Municipal de Álora

Sección de Jurisdicción, Respuestas Generales de la Villa de Álora del
Catastro De Ensenada, Unidad de Instalación núm. 261, fº 119v-120v

Archivo Histórico Municipal de Antequera

Legajo 2724-953

Signatura C-177-28. Antiguo legajo 2 nº 63

Signatura C-184-34

Archivo Histórico Provincial de Málaga

Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 335 v

Sección Protocolos Notariales de Álora. Leg. 3703, fº 508 r. -510 r

Archivo Temboury

Documentos manuscritos y mecanografiados, Carpetas de

Alhaurín el Grande

Álora

Cártama

Coín

12. 2. BIBLIOGRAFÍA

12. 2. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979.
- ALIJO HIDALGO F., *Antequera y su tierra 1410-1510. Libro de Repartimientos*, Editorial Arguval, Málaga, 1983.
- ALVAR, M., *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento, 1973.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*, Málaga, La Provincia, 1907.
- ASENJO RUBIO, E., "El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga", *Boletín de Arte* nº 21, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.
- BEJARANO PÉREZ, R., *Los Repartimientos de Álora y Cártama*, Málaga, Ediciones del Aula de Cultura de Peña Malaguista, 1971.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., *Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales. Otra visión de los fandangos*, Colección monografías nº 15, Málaga, Diputación, 2000.
- BERMÚDEZ MÉNDEZ, M., y MARTÍN CHICANO, P., *Coín 1752. Según el Catastro de Ensenada. Transcripciones y análisis crítico*, Málaga, Diputación, Excmo. Ayuntamiento de Coín, 2007.
- BERNÁLDEZ A., *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, en Ed. GÓMEZ-MORENO, M., y MATA CARRIAZO, J., 1962.
- BERNÁLDEZ, A., *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, en Ed. GÓMEZ-MORENO, M., y MATA CARRIAZO, J., *En la frontera de Granada*, Granada, Universidad de Sevilla y Granada, Colección Archivum, Edición Facsímil, 2002.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E., y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002.
- BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978.
- BONILLA, A., "El mozarabismo en Málaga: historia y turismo", *Actas del II Congreso Internacional Camino Mozárabe de Santiago*, Mérida, Parlamento de Extremadura, 2013.

- BOOTELLO MORALES, A., "Apuntes Históricos de Álora", *Hojitas Parroquiales* nº 27, 320, 321, 322, 232, 236, 237, 301, 330, 339, 340, 346, 347, 349 381, 383, 421, 422, 426.
- BORREGO, D. y MORALES, G., *Álora: trazos y palabras*, con motivo del XXV Aniversario del Colegio Público "Los Llanos", Álora, CEIP "Los Llanos", Diputación de Málaga, 2003.
- BOUZA ÁLVAREZ, J.L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 47-56.
- BRAVO CONEJO, F. *et al.*, "El Patrimonio Hidráulico de Cártama" en ROSAS FERNÁNDEZ, A. y MORILLO del CASTILLO, M. C., (Coor.), *Catálogo del Patrimonio Hidráulico del Valle del Guadalhorce*, Pizarra, Sociedad Cultural Guadalhórcete, Grupo de Desarrollo Rural "Valle del Guadalhorce", 2008, vol. I.
- BRAVO CONEJO, F., "Aznalmara, de los orígenes al señorío: los comienzos de la Edad Moderna en el Valle de Abdalajís", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005, pp. 115-120.
- BRAVO CONEJO, F., "La revuelta de 'los malagueños' de Valle de Abdalajís, *Isla de Arriarán*, XXXIII, Málaga, junio 2009.
- BRAVO CONEJO, F., "El Señorío y Condado de Casapalma", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- BRAVO CONEJO, F., "El Palacio de los Condes de los Corbos", *Guadalhórcete, A escuadra y cartabón*, (comentario de la lámina), Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 2007.
- BUENAVENTURA, *Obras II: Jesucristo en su Ciencia divina y humana. Jesucristo árbol de la vida, Jesucristo en sus Misterios: 1) En su infancia, 2) En la Eucaristía, 3) En su Pasión*, Madrid, BAC, 1946.
- BURGOS MADROÑERO, M., "Alhaurín El Grande: su historia más antigua", *Jábega*, nº 34, Málaga, Diputación, 1981, pp. 71-80.
- CABELLO LIGERO, L., "El Valle de Abdalajís entre 1500 y 1808", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, 2005, pp. 123-128.
- CAFFARENA, A., *Álora*, Málaga, Colección Juan Duch, 1968, vol. XXII.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. "El espacio del milagro: el camarín en el Barroco Español", *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, vol. I, 1991.

- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Camarines y capillas callejeras en la arquitectura barroca malagueña", en CAMPOS Y LÓPEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (Coor.), *Religiosidad popular en España, Actas del Simposium*, 1997, vol. 2.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. I.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte* nº 13-14, Málaga, Universidad de Málaga, 1992-93.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "La religiosidad y el arte. La arquitectura", *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1989.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Patrimonio pictórico. El claustro del convento de la Magdalena", *Boletín de Arte* nº 20, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria nº 8, 1986.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., y ARCOS VON HAARTMAN, E., "La ermita de la Cruz del Barrio del Molinillo (capilla de la Piedad) y sus pinturas murales", *Boletín de Arte* nº 21, 2000.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E., "Territorio de signos y leguajes de la ciudad de Málaga: la pintura mural", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Andalucía* nº 34, Sevilla, Consejería de Cultura, 2001.
- CANO, P., *Camino Mozárabe de Málaga: apuntes y cuaderno de campo*, Málaga, Asociación Jacobea de Málaga, 2008.
- CARRETE PARRONDO, J., "El grabado y la estampa barroca", en AA.VV., *El Grabado en España (siglos XV- XVIII). Summa Artis*. Historia General del Arte, XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- CARRETE PARRONDO, J., "El Grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*, vol. XXXI de *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1994.
- CARTER, F., *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, Editorial Árguval, 1985.
- COLLANTES GONZÁLEZ, J. M., "Una estampa de Mateo González para la Archicofradía del Pilar en Cádiz", Septiembre 2015.

- DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., *Viaje por España*, Madrid, Giner, 1991.
- DELAGARDETTE, C. M., *Reglas de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1858.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M. M., *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes, 1900-1970*, Gijón, Ediciones Trea, 2004.
- ESTRADA, J. A., *Málaga y su provincia en los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Editorial Algazara, 1991.
- *Floreillas del glorioso Señor San Francisco y de sus frailes*, Madrid, Apostolado de la prensa, 1925.
- FORD, R., *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Ediciones Turner, Madrid.
- FRAILE MARTÍN, I., "El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)", *Quiroga* nº 2, Granada, Universidad, julio-diciembre 2012.
- GALLEGRO ROCA, F.J., *Revestimiento y color en la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Madrid, 1ª ed., Ministerio de Cultura, 1993.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Viajeros americanos en la Andalucía del XIX*, Ronda, Editorial La Serranía, 2007.
- GILA MEDINA, L., LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, J. J. y LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L., *Los Conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*, Granada, Universidad, Monografica Arte y Arqueología, 2002.
- GONZÁLEZ SEGARRA, S., *Historia del Arte de Málaga. La pintura del Barroco*, Vol. 12, Málaga, Prensa Malagueña S.A., 2011.
- GUEDE, L., *Ermitas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987.
- GUERRERO VILLALBA, C., "El atlas de Francisco Coello en el contexto del grabado de reproducción y la estampa culta del siglo XIX", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 169, Jaén, Julio/Diciembre , 1998.
- GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Ed. Arguval, 1983, Vol. I.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada. Descripción del Reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los*

años 1588 a 1646, Ed. Marín Ocete, Publicaciones de la Facultad de Letras, Granada, 1934.

- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Reflexiones sobre el Centro Histórico de Cuenca", en RODRÍGUEZ VIQUEIRA, M. (Dir.), *Las Ciudades del Encuentro*, México, Universidad de Castilla-Mancha, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Grupo Noriega Editores, 1992.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Orígenes de la Semana Santa de Cuenca (siglos XVI-XVII)*, Cuenca, Editorial Alfonsópolis, 2007.
- INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano y Erudito o Tratado de los Errores que suelen comerse frecuentemente en pintar o esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1782, Tº I.
- JEREZ PERCHET, A., *Impresiones de viaje. Andalucía. El Riff-Valencia-Mallorca*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2005.
- JEREZ PERCHET, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*, Málaga, Biblioteca Andaluza, 1884.
- JIMÉNEZ GUERRERO, J., *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*, Málaga, Editorial Arguval, 2011.
- LAGUNA PAÚL, T., "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de la Historia del Arte*, vol. 23, Núm. Especial (II), Sevilla, Universidad, 2013, pp. 127-157.
- LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985.
- LLORDÉN, P. A., *Ensayo Histórico documental de los Maestros Plateros Malagueños de los siglos XVI y XVII*, Málaga, Libros Malagueños vol. III, 1947.
- LLORDÉN, P. A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo Histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada, Universidad, 1977.
- LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L., "Orígenes de las cofradías penitenciales granadinas: la fundación de la Vera Cruz", en CORTÉS PEÑA, A. L., LÓPEZ-GUADALUPE MÚÑOZ, M. L. y LARA RAMOS, A. (eds.), *Actas de Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad, 2003, pp. 357-373.

- LORITE CRUZ, P. J., "Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot", *Revista de Claseshistoria, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, n ° 302, 15 de junio 2012.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, vol. Málaga, ed. facsímil 1986.
- MAJADA NEILA, J. *500 libros de viaje sobre Málaga*, Benalmádena, Caligrama Ediciones, 2001.
- MAJADA NEILA, J., *Viajeros románticos en Málaga*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1986.
- MÁRMOL CARVAJAL, L., *Rebelión y castigo de los moriscos de Granada, Málaga*, Editorial Arguval, 1991.
- MARZO, I., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, 2ª Edición, 1850-1851, Vol. I.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, Vol. XVII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1989, p. 557.
- MEYER, F. S., *Manual de ornamentación*, Barcelona, ed. G. Gili, 1976.
- MOLINA GÁMEZ, J. M., *Fiesta de los verdiales. Una aproximación a sus orígenes*, Málaga, Diputación, 2010.
- MONTIJANO GARCÍA, J. M., "El color en la arquitectura agrícola malagueña", *Boletín de Arte* n° 20, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.
- MORENO NAVARRO, I., *Las Hermandades Andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*. Sevilla, Universidad, 1999.
- MORENTE DEL MONTE, M., "Fragmentos de patrimonio. Reflexiones sobre la protección de las pinturas murales", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Andalucía* n° 34, Sevilla, Consejería de Cultura, 2001.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "Influencia del franciscanismo en la arquitectura de los santuarios hispanos", *I Congreso Internacional de El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*, Barcelona, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2003.
- NAVARRO LUNA, J., GARCÍA GÓMEZ, A. y CANTO RUIZ, J. R., "Las vista de ciudades. Una imagen geográfica de las ciudades andaluzas en el siglo

XVI", en *Cartografía Histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Santander, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010.

- OROZCO, E., *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- ORTIZ LOZANO, F., *Historia Medieval de la tierra de Málaga. Musulmanes y cristianos en el Valle de Ardales*, Historia del Valle de Ardales III: Baja Edad Media, Olibros, Ardales 2012, pp. 565 y 566.
- PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PARDO BAZÁN, E., *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, vol. I-II.
- PEÑA HINOJOSA, B., *Barros malagueños*, Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, C. S. I. C., 1971.
- PÉREZ del CAMPO, L., "Versatilidad y eclecticismo, Diego de Vergara (H. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI", *Boletín de Arte* n° 7, Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1986.
- PORZIO, D., *La litografía: duecento anni di storia, arte, tecnica*, 1ª ed., Mondadori, Electa, 2003.
- PUERTAS TRICAS, R., "Iglesias prerrománicas hispánicas (siglos VIII al XI). Ensayo de tipología arquitectónica", *Mainake XXI-XXII*, Málaga, Diputación, 1999-2000.
- PUERTAS TRICAS, R., "Las iglesias rupestres de Málaga y el arte mozárabe", *Jábega* n° 64, Málaga, Málaga, Diputación, 1989.
- PULGAR, H., *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Edición 1780.
- RÍO, P. del, "La litografía artística para uso comercial en Málaga", *ddiseño*, n° 7, Octubre 2010.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Las fiestas de Andalucía. Una aproximación desde la Antropología cultural*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985.

- RODRÍGUEZ BECERRA, S., "Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C. et al. (Coords.), *La religiosidad popular, I. Antropología e Historia*, Barcelona, 1989.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. y VÁZQUEZ SOTO, J.M^a, *Exvotos de Andalucía. Milagros y promesas en la religiosidad popular*, Argantonio Ediciones Andaluzas, 1980.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *Málaga conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico*, Málaga, Cajasur y Editorial Arguval, 2000.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de un hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga, una imagen textual", *Boletín de Arte* nº 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.
- RODRÍGUEZ, I., *San Francisco de Asís en la música y en el arte*, Madrid, Fundación Universitaria española, Instituto Teológico de Murcia, 1982.
- ROY SINUSÍA, L., *El Arte del Grabado en Zaragoza durante los Siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Instituto "Fernando el Católico", C.S.I.C., Diputación, 2006.
- RUBIO GANDÍA, M. A., *Desamortización Eclesiástica en Málaga*, 1836-37, Granada, Método Ediciones, 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo", *Boletín de Arte* nº 19, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII. (La imagen procesional del barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las Catedrales españolas del Barroco", en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.), *La Catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, Universidad, 2010, pp. 102-208.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, Ermita de Zamarrilla, 1996.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Simbolismo ritual y puesta en escena de la escultura procesional en Andalucía”, en ROMERO TORRES, J.L. *El referente escultórico de la Pasión*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “El viloche/El milagro de la campana”, en VILLAS TINOCO, S. y PEZZI CRISTÓBAL, P., *Málaga Moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, 2011, pp. 304-305.
- SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., “La escultura barroca española. Posibilidades y propuestas de innovación educativa en la didáctica universitaria de la historia del arte”. *Congreso internacional Patrimonio y Educación*, Granada, Universidad, 2016 (Libro de actas en prensa).
- SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., “Redes sociales, docencia universitaria y escultura barroca española. Reflexiones y posibilidades desde el contexto de la innovación”, *Historia y Comunicación Social* 18, 2013.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. “La docencia e investigación de la Escultura Barroca ante las posibilidades del Personal Learning Environment”, en *Construyendo la nueva enseñanza superior*, Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España S.L. (McGraw Hill Educación), 2014.
- SÁNCHEZ SOLER, A. y LUQUE RAMÍREZ, R., "La recuperación del trazado viario romano de Málaga por los ingenieros de caminos del siglo XIX", *Isla de Arriarán*, XXVI, Málaga, 2005.
- Santos. *El cuándo, el cómo, el porqué*, Madrid, Editorial Libsa, 1997.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- SERRERA CONTRERAS, J.M. “Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco: Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás” *Archivo Hispalense*, 223, 1990, pp. 151-180.
- SIMONET, F. J., *Descripción del Reino de Granada, Sacada de autores árabigos 711-1492*, APA-ORIENTAL PRESS, Ámsterdam, 1979.
- SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., "La ordenación parroquial malacitana de 1505 y su reformación", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 8, Málaga, Universidad, 1985.
- TÉLLEZ LAGUNA, M., *Paco Palma*, Málaga, Hermandad del Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1985.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *Informes Históricos-Artísticos de Málaga*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Obra Cultural, 1974, vol. I.

- TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La Orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1948.

- *The Illustrated Bartsch. 3 Commentary Netherlandish artist: Hendrik Goltzius*, New York, ed. Walter L. Strauss, Tº III, 1982.

- TWISS, R., *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra, 1999.

- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestro tiempos (Antología)*, (Estudio, selección y traducción de M. T. MÉNDEZ BAIGES y J. M. MONTIJANO GARCÍA), Madrid, Editorial Tecnos, 1998.

- VÁZQUEZ OTERO, D., *Pueblos Malagueños*, Málaga, Diputación Provincial, 1966, vol. I.

- VELASCO, H. M., "Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C. et al. (Coords.), *La religiosidad popular, II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, 1989.

- YBÁÑEZ WORBOYS, P., "Las actas municipales malagueñas como fuente para el estudio de la religiosidad durante la primera mitad del siglo XVI", *Actas del Simposium de Religiosidad Popular en España*, San Lorenzo del Escorial, 1/4-IX-1997, pp. 975-990.

- YBÁÑEZ WORBOYS, P., "Las fiestas del Corpus en la Málaga de principios del siglo XVI", *Estudios sobre la iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Granada, Universidad, 1999, pp. 378-386.

12.2.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

Historia y Arte:

- AGUILAR RUIZ, N., y SÁNCHEZ LUQUE, B., "Tradición y devoción de Cártama a la Virgen de los Remedios", *Actas del Congreso Nacional sobre la advocación de Ntra. Sra. de los Remedios: historia y arte*, Aguilar de la Frontera, Ayuntamiento, Córdoba, Diputación, Cofradía de los Remedios, 1995.
- ALCALÁ ORTIZ, E., *La creencia Inmaculista en Priego*, Priego de Córdoba, Edición Facsímil de la disertación del padre franciscano descalzo Joaquín Cantero y Bermúdez predicador y morador del convento de San Pedro Apóstol de Priego de Córdoba. Año 1804, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 2004.
- ARCOS VON HAARTMAN, E., "La Ermita de Nuestra Señora de los Remedios en Cártama. Intervención de restauración", *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* 2007, 7, Málaga, Ministerio de España, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga, Diputación de Málaga, Fundación Unicaja y Cajamar, 2008.
- ARCOS VON HAARTMAN, E., "Restauración de la Virgen de Flores de Álora", *Conferencia pronunciada dentro de los actos culturales de la Hermandad de la Virgen de Flores*, Álora, 9 de septiembre de 2005.
- *Asociación Cultural Cristo de la Sierra*, nº 3, "Origen de la Ermita del Cristo de la Sierra". Disponible en: <http://cristodelasierra.blogspot.com.es/>.
- AVENANEDA BERTELLI, A., "La Feria de Agosto de Coín en el 230 aniversario: 1765-1995", *Isla de Arriarán*, 6, Málaga, 1995.
- CAMPOS ROJAS, M. V., *La Villa de Coín y el Convento de Agustín*, Málaga, 1997.
- CAPILLA LUQUE, F. y ARCOS VON HAARTMAN, E., *La ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Nerja y sus pinturas murales*, Málaga, Fundación Cueva de Nerja-Ayuntamiento de Nerja, 2012.
- CARRASCO BOOTELLO, F. L. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., *Flores, 500 años bajo tu manto*, Álora, Ayuntamiento, Fundación Tomás García, Hermandad Virgen de Flores, 2002.

- CARRASCO BOOTELLO, F. L., *Hermandades y cofradías en la historia de Álora*, Álora, Hermandad de la Virgen de Flores, Ayuntamiento de Álora y Diputación de Málaga, 1998.
- CASTILLO BENÍTEZ, J., *Historia de la Cofradía del Cristo de la Vera-Cruz de Alhaurín el Grande*, Málaga, Málaga, Ediciones de libros de Málaga XVIII, Anticuaria El Guadalhorce, 1982.
- CONEJO MIR, J. *Nota breve sobre la Heráldica, los Alcaldes y las Calles, de la Villa del Valle de Abdalajís*, Sevilla, Imp. y Pap. Raimundo, 1976.
- CONEJO MIR, J., *Historia de la Villa del Valle de Abdalajís*, Málaga, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.
- CONEJO MIR, J. y CONEJO GARCÍA, E., *El Quinto Centenario del origen del Valle de Abdalajís (1492-1992)*, Sevilla, 1992.
- CONEJO MIR, J. y GUERRERO LÓPEZ, M., *El Patrimonio Arquitectónico Histórico de Interés Local de la Villa del Valle de Abdalajís*, Sevilla, 1983.
- CORTÉS RUEDA, A., "Restauración de San Sebastián", *Revista Nazareno*, nº 5, Alhaurín el Grande, Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011.
- CURIEL, A. 1992, *Cuadernos de la Historia de la Cofradía de la Virgen del Rosario de Antequera*, Antequera, pp. 55-57 y 95.
- DUEÑAS CARVAJAL, P., *Cártama 3.000 años de historia, 1ª parte*, Málaga, 2005.
- DUEÑAS CARVAJAL, P., *Cártama en Abril*, Cártama, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cártama, 2008.
- ESTRADA SEGALERVA, J. L., y MERSSEMAN TITREN, A., *Historia de Coín*, Málaga, 1965.
- FERNÁNDEZ, C., *Historia de Antequera desde su fundación hasta 1800*, Imprenta del Comercio, Málaga, 1842, p.236.
- FLORES FERNÁNDEZ, L., "El crimen de Coín", *Aula de Literatura de Tradición Popular Fernán Caballero* nº 58, Málaga, Universidad, Noviembre-Diciembre 2008.
- GARCÍA AGUERA, J. M., *Crónicas de Coín. Memoria Fotográfica (1900-1962)*, Coín, G. A. Ediciones Coincidentes, Diputación de Málaga, 2000.
- GARCÍA AGUERA, J. M., *La Historia de Coín de Ximénez de Guzmán*, Edición del Manuscrito Original de 1796, Coín, G. A. Ediciones Digitales, 2002

- GARCÍA GUILLÉN, B., "El Corregimiento de las Cuatro Villas de la Hoya de Málaga y la pérdida de autonomía de las villas que lo formaron", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- GARCÍA GUILLÉN, B., *Coín y el Corregimiento de la cuatro villas de la Hoya de Málaga. Siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2009.
- GARCÍA SÁNCHEZ, F., *La Encarnación de Álora. Siglo XVII*, Álora, Ayuntamiento de Álora, 2003.
- GARCÍA-PASCUAL GONZÁLEZ, E., y LLAMAS ROS, V., *Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta*, Coín, Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Protección del Patrimonio Histórico, Inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórica Andaluz, 1996 (inérito).
- GÓMEZ TERUEL, J. M., *Historia del Santo Desierto de Nuestra Señora de las Nieves*, Ronda, Editorial la Serranía, 2012.
- GONZALBES CRAVIOTO, C., "El castillo de Almogía: Notas para su estudio", *Jábega* nº 32, 1980, pp. 13-20.
- GOZALBES CRAVIOTO, C., "El camino real de Málaga a Antequera, en el siglo XVIII", *Jábega* nº 35, Málaga, Diputación Provincial, 1981.
- GOZALBES CRAVIOTO, C., "Los caminos de Málaga en la Guerra de la Independencia (zonas de Antequera, Valle del Guadalhorce y Costa Occidental)", en REDER GADOW, M., y MENDOZA GARCÍA, E., (Coords.), *Actas I Jornadas La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*, Málaga, Diputación Provincial, 2002.
- GOZALBES CRAVIOTO, C., *Las vías romanas de Málaga*, Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, D.L., 1986.
- GOZALBES CRAVIOTO, C. y MARMOLEJO CANTOS, F., "La alcazaba de Coín y el sistema defensivo de su territorio en época andalusí. I: la alcazaba y el recinto urbano", *Isla de Arriarán*, XXXIX, Málaga, 2012.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., *Málaga. Perfiles de su Historia en documentos del Archivo Catedral (1487-1516)*, Málaga, Gráficas Atenea, 1994.
- HERMOSA y SANTIAGO de, F., "Verdadera reseña histórica de la aparición de Ntra. Sra. de la Fuensanta, patrona de Coín", en *Apuntes para escribir una Historia de la Villa de Coín*, Coín, 1873, p. 131,(inérito).
- "La Hermandad de los Dolores del Valle de Abdalajís pedirá la coronación canónica", *La Opinión de Málaga*, Semana Santa, Cofradías, 23/03/2015.

- LÓPEZ LUQUE, M. J., y MOLERO, J. A., "La Virgen de los Remedios, Patrona de Cártama. La Leyenda", *Gibralfaro, Mitos y leyendas, Revista de Creación Literaria y Humanidades* nº 79, Málaga, Universidad, enero-marzo 2013.
- MANCERAS PORTALES, D. J., "La época romana en Pizarra", *Guadalhórcete, La época romana en el Valle del Guadalhorce*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2015.
- MANCERAS PORTALES, D. J., "Los mozárabes en Pizarra", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*. Pizarra, 2004, inédita.
- MANRIQUE SÁNCHEZ, D., "Tronos y Andas procesionales", *Fuente Santa* nº 4, Pizarra, 2014.
- MARMOLEJO CANTOS, F., *Coín, humanistas, eruditos y bienes culturales. Corpus documental de los siglos XVI-XIX*, Málaga, 2014.
- MARMOLEJO CANTOS, F., *Don Fernando de Hermosa y Santiago en la Historia de Coín*, Coín, Fundación García Aguera, 2013.
- MARMOLEJO CANTOS, F., *Fray Fernando Fernández Lomeña. El Padre Coín (Coín 1810-1892)*, Coín, Fundación García Aguera, 2011.
- MARMOLEJO CANTOS, F., *La Huerta del Obispo Lamadrid, un espacio de retiro en Coín*, Coín, Fundación García Aguera, 2012.
- MÁRQUEZ BRAVO, C., "Personaje de la historia: La Capuchina", *Boletín* nº 20, Pizarra, Muy Antigua y Venerable Hermandad del Santo Entierro, 2015.
- MÁRQUEZ BRAVO, C., "Ruta Mariana en el pueblo de Pizarra", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.
- MÁRQUEZ BRAVO, C., "La devoción a la Virgen de la Fuensanta a través del tiempo", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*, Pizarra, 2004, inédita.
- MÁRQUEZ BRAVO, S., "La Ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta", *Boletín* nº 6, Pizarra, Muy Antigua y Venerable Hermandad del Santo Entierro, 2001.
- MÁRQUEZ CABEZA, F. R., "Presencia franciscana en Alhaurín el Grande", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, X Curso de Verano, Clarisas, Concepcionistas y Terciarias Regulares*, Córdoba, 2004.

- MARTÍN CHICANO, P. "La Mujer en la Edad Moderna. El Convento de Santa María de la Encarnación de Coín", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- MARTÍN RUIZ, J. A., "El Valle de Abdalajís a mediados del siglo XVIII según el Catastro de Ensenada", *Jábega* nº 76, Málaga, Diputación, 1996.
- MARTINEZ ENAMORADO, V., "El Guadalhorce (*Wādi l-Jurs*). Un controvertido topónimo, desentrañado", *Jábega* nº 99, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2009.
- MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "La Algarbía como realidad geo-histórica en el período de formación de Al-Andalus. Una aproximación al estudio de su poblamiento rural", en MARTÍN RUIZ, J. A. (Ed.), *Actas de Arqueología y patrimonio en la Algarbía malagueña*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2004.
- MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "Un intento de solución para una vieja controversia etimológica y geográfica: a propósito del hidrónimo Guadalhorce (*Wādi l-Jurs*)", *Maynake* XXVIII, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2006.
- MARTOS JIMÉNEZ, A. M. y PEZZI CRISTÓBAL, P., *La ermita de los Remedios de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, Ayuntamiento, Serie Monumentos de Vélez-Málaga 5, 1998.
- MAYORGA GONZÁLEZ, A., "El Camino de la Escaleruela", *Isla de Arriarán*, 5, Málaga, 1995.
- MAYORGA GONZÁLEZ, A., "La aldea deseada por Rey", *Isla de Arriarán*, XXII, Málaga, 2003, pp.77-83.
- MOLINA BAUTISTA DE, J. M., *El Convento de la Fuensanta de Alhaurín de la Torre y la Desamortización en Málaga*, Biblioteca Popular Malagueña nº 109, Málaga, Diputación Provincial, 2013.
- MORALES GARCÍA, J. *Diccionario Histórico-Geográfico de Álora y su término municipal*, Álora, Diputación de Málaga, Ayuntamiento de Álora, Imprenta Castillo, 2008.
- MORALES GARCÍA, J., "XXV años (1800-1825) de presencia franciscana en el Convento de Flores de Álora (Málaga)", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, 1999.
- MORALES GARCÍA, J., *Álora: cal y embrujo*, Álora, Ayuntamiento de Álora, Imprenta Castillo, 2004.

- MORALES GARCÍA, J., *Álora como casi cuentos de recacha*, Álora, Imprenta Castillo, 2002.
- MORALES GARCÍA, M. y MARTÍNEZ MONTESEGURO, M. P., *Anexo al proyecto de restauración de la torre de la parroquia de "Las Torres" de Álora*. Málaga, Escuela Taller Iluro, Ayuntamiento de Álora.
- MORENO FUENTES, F., "La Escuela de Cristo. Un edificio entre la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación y el Hospital de San Sebastián de Álora (Málaga)", *Boletín de Arte* nº 21, Málaga, Universidad, 2000.
- MORENO MALDONADO, J., "Noticias sobre la imagen de Ntra. Sra. de la Fuensanta", en *Novena a la Asunción de la Santísima Virgen, bajo el título de Nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de Coín*, Málaga, Tip. de J. Trascastro, 1903.
- MORENO MORENO, F., *Almoxía. Cofradías, religiosidad popular y enterramientos en la villa de Almogía (siglos XVI-XIX)*, Málaga, Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera+Cruz, Santo Entierro, Nuestra Señora de los Dolores y María Santísima de Concepción y Lágrimas, Hermandad de Culto y Procesión de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora de la Soledad y Niño Jesús, Francisco Moreno Moreno, Gráficas Anarol, 2011.
- MORENO MORENO, F. y CARO MAYORGA, M., *Almogía: entre moriscos y cristianos. Libro de Repartimientos de la villa tras la expulsión de los moriscos*, Málaga, Diputación, 2008.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Nuestra Señora de Gracia, Patrona de Alhaurín el Grande, V Centenario (1487-1987)*, Alhaurín el Grande, Imprenta Leiva, 1985.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "¿De la Agonía o de las Agonías? Una advocación para un Cristo", *Revista Lugar de Encuentro* nº 29, Alhaurín el Grande, 2008.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Desempolvando nuestra historia cofrade. Nuevas aportaciones documentales sobre la desaparecida Hermandad Sacramental del Rosario de Nuestra Señora ("Mulliores")", *Revista Lugar de Encuentro* nº 24, Alhaurín el Grande, 2007.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "El desaparecido Cristo de la Luz de Alhaurín el Grande (Málaga) y la procesión de penitencia", en CAMPOS y FERNÁNDEZ

de SEVILLA, F. J., (Coor.), *Actas del Simposium, Los Crucificados, religiosidad, cofradía y arte*, San Lorenzo del Escorial, 2010.

- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Edad Moderna en Almogía: aproximación histórica y notas para su estudio", *Guadalhórcete, Del Medievo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "La Parroquia de Alhaurín el Grande durante el Antiguo Régimen. Aproximación a la Religión y la religiosidad de la comarca del Valle del Guadalhorce entre los siglos XV y XIX", *Actas de los Cursos XIV y XV de Perfeccionamiento del Profesorado, Historia del mundo Contemporáneo e Historia y Arte de Andalucía en el XVIII, IV Premio Hespérides*, Cádiz, Asociación de profesores de Geografía e Historia de Bachillerato de Andalucía, Hespérides, Diputación de Cádiz, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, Dirección General de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado, Obra Social Caja San Fernando, 2006.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Religión y religiosidad en Alhaurín el Grande", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía, XI Curso de Verano, La Orden Tercera seglar: Historia y Arte*, Córdoba, 2005.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. D., "Una vieja señora asomada a nuestros tejados... La Parroquia de la Encarnación", Alhaurín el Grande, Peña Unión Flamenca Alhaurina, Excmo. Ayuntamiento de Alhaurín el Grande, 2013.
- PÉREZ PLAZA, A., "Vigilancia arqueológica en la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Alhaurín el Grande", *Anuario Arqueológico de Andalucía, III*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, 1989.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, M., y SÁNCHEZ LUQUE, M., "Religión y poder en la cabecera administrativa del Guadalhorce. La Orden Trinitaria de Coín durante el Antiguo Régimen", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 29, Málaga, Universidad, 2007.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., "Nuevos datos acerca del Dulce Nombre", *Nazareno de las Torres nº 5*, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2005.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda: arquitectura, iconografía y patrimonio artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, Trabajo presentado para la obtención de la Suficiencia Investigadora, 2º Año de Estudios del Tercer Ciclo-Doctorado, 2001.

- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga*, Málaga, Diputación, Biblioteca Popular Malagueña nº 103, 2009.
- RODRÍGUEZ BARROSO, J. "El Señorío del Valle de Abdalajís", *Isla de Arriarán*, XXXI, junio 2008. ROMERO BENÍTEZ, J., "El claustro del monasterio de San Zoilo en Antequera", *Jábega* nº 8, Málaga, 1974.
- ROMERO TORRES, J. L., "Pedro de Moros y el retablo romanista de Vélez-Málaga", en, *Resumen Actas del IV CEHA*, Zaragoza, Universidad, 1982, p. 125.
- ROMERO TORRES, J. L., "Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística", *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1981, 1-2, pp. 147-170.
- ROMERO TORRES, J. L. "La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (Coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, pp. 79-81.
- ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Diario SUR, 2011.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "El Palacio de Puerto Hermoso", *Guadalhórcete, A escuadra y cartabón*, (comentario de la lámina), Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 2007.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Fuensanta, A.D. 1541", *Fuente Santa* nº 2, Pizarra, 2012.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "La promesa de un Indiano", *Fuente Santa* nº 4, Pizarra, 2014.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Nuestra Señora de la Fuensanta en el primer tercio del siglo XVII", *Fuente Santa* nº 3, Pizarra, 2013.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Orígenes históricos de la veneración de Nuestra Sra. de la Fuensanta de Pizarra", *Fuente Santa* nº 1, 2011.
- ROSAS FERNÁNDEZ, A., "Un grabado inédito de la Virgen de la Fuensanta de Pizarra: Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1753", *Fuente Santa* nº 5, Pizarra, 2015.

- ROSAS FERNÁNDEZ, A., “La Edad Moderna en Pizarra”, *Guadalhórcete, Del Medioevo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- RUIZ POVEDANO, J. M., “Transformación del paisaje urbano y territorial de Álora al final de la Edad Media”, *Jábega* nº 88, Málaga, Diputación, 2001, pp. 3-17.
- RUIZ POVEDANO, J. M., “La castellanización de Álora hasta el pleno autogobierno de la villa”. *Conferencia pronunciada en el Colegio Público “Los Llanos” con motivo de la XXV Semana Cultural Andaluza*, Álora, Febrero de 2002.
- RUIZ, J. F., FERRER PALMA, J. E., y MARQUÉS MELERO, I., (1989). "El Llano de la Virgen, Coín (Málaga). Consideraciones generales y secuencia estratigráfica del corte I. Las estructuras documentadas". *Mainake 11*, Málaga, Diputación, 1989.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en *Actas del IX congreso CEHA. “El Mediterráneo y el Arte Español”*, Valencia, Universitat, 1998, pp. 167-174.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*, Málaga, Asociación Cultural ‘Cáliz de Paz’-GSP Editores, 2010.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental", en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 465-496.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La escultura andaluza del siglo XVIII en los círculos orientales", en *Actas del I Congreso andaluz sobre patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del Escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Cuadernos de Estepa, 2014, 4, pp. 17-58 [Edición digital].
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Valor artístico de la Ruta Mariana del Valle del Guadalhorce", *Conferencia pronunciada con motivo de las Jornadas de presentación de la Ruta Mariana del Guadalhorce*, Pizarra, GDR "Valle del Guadalhorce", 21 junio 2013, inédita.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "La imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta", *Fuente Santa* nº 3, Pizarra, 2013.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en

Málaga", en PÉLAEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, AHEF, 1999, pp. 237-270.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Ornamentaciones pintadas del barroco en la iglesia del Convento de los Capuchinos de Antequera", *Boletín de Arte*, 23, 2002, pp. 637-651.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Oportunismo político e instrumentalización de un patronato mariano: la ermita de los Remedios en Vélez-Málaga y sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, 24, 2003, pp. 463-502.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en PÉLAEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo en Andalucía : conferencias del I Curso de verano sobre el Franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, AHEF-Universidad, 1997, pp. 241-280.
- SÁNCHEZ LUQUE, M., "Consideraciones sobre la imagen urbana de Coín en los siglos XVII y XVIII", *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV, Málaga, 2004.
- SÁNCHEZ LUQUE, M., "Breve Historia del conjunto monumental Iglesia de San Andrés y Hospital de la Caridad de Coín (Málaga)", *Isla de Arriarán*, XXXII, Málaga, diciembre 2008.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "Importancia de la Aceituna Manzanilla Aloreña a lo largo de la Historia", Excmo. Ayuntamiento de Álora (Málaga), Plan de Empleo 2001/2002, Expediente nº 200364.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "La Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación un 'todo' combinado a distintas 'partes'", *Nazareno de las Torres* nº 9, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2009.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., "Cristóbal Colón y la Virgen de Flores", *Nazareno de las Torres* nº 3, Álora, Ilustre Archicofradía y Antigua Hermandad del Dulce Nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Torres, 2003.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M.J., "Transición arquitectónica de la Ermita de la Fuensanta de Pizarra: del Mozárabe al Neogótico", *Conferencia pronunciada con motivo de los actos de celebración del 50 aniversario de la proclamación de la Virgen de la Fuensanta como Alcaldesa Mayor de Pizarra*, Pizarra, 2004, (inédita)
- TORREBLANCA MAYORGA, I., "Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Almogía", *El Campanillero*, Almogía.
- TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J. L., "Hacia una nueva visión de la Escultura en la Andalucía Barroca", en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 325-344.

Temas de iconografía:

- BENÍTEZ SÁNCHEZ, FR. J. M., "Advocaciones marianas en la Orden de San Agustín", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012.
- CORREA FERNÁNDEZ, S. A., "Advocaciones marianas en la Orden de Agustinos/as Recoletos/as", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Documento enviado por el Mtro. Moreno Ramos que lleva por título "Imágenes hermanas", material inédito, procedente de Aguascalientes.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- ESTEBAN LORENTE, F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Editorial Istmo, 1990.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A.R., "El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa", en LÓPEZ CALDERÓN, C., FERNÁNDEZ VALLE, M^a Á. y RODRÍGUEZ MOYA, M^a I. (eds.), *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 617-631.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 40, 2011, pp. 465-531.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "Al principio fue...Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-2012, pp. 251-263.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43, 2012, pp. 23-36.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A.R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

- FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1950.
- GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del Quinientos”, *Chronica Nova*, 23, Granada, 1996, pp. 73-133.
- GIL SANJUÁN, J. y PÉREZ DE COLOSÍA, M. I., *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada, en el Trinity College. Dublín*, Málaga, Junta de Andalucía, Universidad, 1997.
- GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “El pintor Joris Hoefnagel, pintor de las capitales andaluzas del Quinientos”, en VILLAR GARCÍA, M. B. y PEZZI CRISTÓBAL, P. (Eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional*, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Universidad, Ayuntamiento, Diputación Provincial, Fundación Unicaja, Asociación Hispano-Alemana de Málaga y la Costa del Sol-Consulado General de Alemania, 2003, vol. II, pp. 341-358.
- GIL SANJUÁN, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía de la ciudad de Antequera y su entorno paisajístico en el siglo XVI. Vistas panorámicas de dos pintores flamencos”, *Estudios Antequeranos* 2, Antequera, 1995, pp. 367-398.
- GIL SANJUÁN, J., y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Hoefnagel y Van der Wyngaerde: *Urbis Anticariensis conspectus*”. *Estudios Antequeranos* 1, Antequera, 1995, pp. 109-127.
- GÓMEZ-CHACÓN, D. L., "San Pedro Mártir de Verona", *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, Madrid, Universidad Complutense, 2014, pp.79-96.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga”, *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, CEHA*, Málaga, Vol. I, 2002.
- “Iconografía de la Inmaculada en la Escultura sevillana de los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, nº 6, Temas para la Educación, Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, Enero 2010.

- NIETO CRUZ, E., "El universo artístico. Consideraciones estéticas e iconográficas del ajuar procesional antequerano: platería y bordado", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015.
- NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte: vida de un tema iconográfico*, Madrid, Afrodísio Aguado S.A., 1950.
- NOGALES MÁRQUEZ, C. F., "Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla", en *La Natividad: Arte, religiosidad y Tradiciones populares*, San Lorenzo del Escorial, 2009.
- PRIETO PRIETO, J., "Las primeras vírgenes vestideras", *Boletín Digital II, Décima Estación*, Salamanca, marzo 2014.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J. M., "La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patristica y teológicas", en ZIERER, A. (coord.) "Cielo, Purgatorio y Infierno: la religiosidad en la Edad Media", *Mirabilia* 12, Enero a Junio 2011.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., ""Verdadero retrato de..." La estampa religiosa y la visión de las imágenes procesionales en la Antequera barroca", en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera, Agrupación de Cofradías, 2015.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 18, Málaga, Universidad, 1996, pp. 37-62.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía", *Boletín de Arte nº 12*, Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1991.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., ""Imago Imaginis". Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, Málaga, Universidad, 1995.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 28-I, 2006, pp. 195-229 y *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*, pp. 128-160.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en A.A.V.V., *El franciscanismo en Andalucía, historia,*

arte, literatura y religiosidad popular, I Curso de Verano (Priego de Córdoba, 1995), Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, Córdoba, 1997.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía y presencia de las Órdenes Religiosas masculinas en la Historia del Valle del Guadalhorce", *Guadalhórcete, Del Medioevo a la Modernidad*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2005.
- SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 851-866.
- SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Mateo Cerezo "el Joven" y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (coord.), *Simposium (XIX Edición) La clausura femenina en el Mundo hispánico: una fidelidad secular*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, vol. 2, pp. 1026-1046.
- SHEPHERD, R. y R., *1000 símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- TORREBLANCA ROLDÁN, M. D., "Las advocaciones marianas, protectoras de los cautivos", *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012.
- TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946.
- VELASCO DE ESPINOSA, M. T., "Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles", *Cuadernos de arte colonial*, nº 2, 1987.
- VORÁGINE, S. de la., *La Leyenda Dorada*, Madrid, Ed. Alianza, 1982.

Catálogos de exposiciones:

- *Almogía. La tradición cofrade de un pueblo*, Guía de la exposición, conferencias y conciertos, Málaga, del 18 de marzo al 15 de abril 2011.
- *Del Medievo a la Modernidad*, Guía de la exposición, Exposición y Seminarios itinerantes 2004 de *Guadalhórcete*, Pizarra, Grupo de Desarrollo Rural Valle del Guadalhorce, 2004.
- E .A. y H. [E. ARCOS von HAARTMAN], "Silla de Mano", en CAMACHO MARTÍNEZ, R., y ESCALERA PÉREZ, R., *Fiesta y simulacro*, Catálogo de exposición, Palacio Episcopal de Málaga, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007.
- J. R. B., [J. ROMERO BENÍTEZ], "Virgen del Socorro", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (Coord.), *El esplendor de la memoria: el arte de la Iglesia de Málaga*, Catálogo de exposición, Palacio Episcopal de Málaga, Málaga, Junta de Andalucía, 1998.
- LÓPEZ-FE FIGUEROA, C. M., *Inmaculada 150 años de la proclamación del Dogma*, Catálogo de la exposición en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla de mayo-noviembre de 2004, Córdoba, Cajasur, 2004.
- *Saecula Aurea. Arte e Historia en la Real Colegiata de Antequera*, Antequera, Ayuntamiento de Antequera y Fundación Unicaja, 2003.
- VILLAS TINOCO, S. y PEZZI CRISTÓBAL,P., *Málaga Moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, 2011

12.2.3. Web y banco de imágenes consultadas:

<http://agendaverde.info/>
http://agendaverde.info/?page_id=97
http://andaluciarustica.com/puente_las_palomas.htm
<http://avvatalayadecartama.blogspot.com.es/2012/05/subida-de-la-virgen-de-los-remedios-su.html>
<http://cristodelasierra.blogspot.com.es/2009/12/origen-de-la-ermita-del-cristo-de-la.html>
http://fototeca.us.es/lista.jsp?buscando=true&id_autor_objeto=1074
<http://pizarraenelrecuerdo.blogspot.com.es/>
<http://www.alhaurinelgrande.net/>
<http://www.balclis.com/es/subastas/2014-05-27t16-30-00/2160-joris-hoefnagel-amberes-1542-viena-h-1600-tres-vistas-granada-setenil-y-cartama-tres-grabados-coloreados>
<http://www.cartamaenunclick.com/>
<http://www.cronistadelavilladecartama.blogspot.com.es/>
<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213591>
<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=213592>
<http://www.lahornacina.com/articuloscadiz31.htm>
<http://www.luzrasante.com>
<http://www.luzrasante.com/las-imagenes-de-olot-el-arte-cristiano/>
<http://www.malaga.es/bibcanovas/4362/legado-temboury>
<http://www.reprodart.com/a/murillo-bartolome-esteban/asuncion-de-la-virgen.html>
<http://www.valledeabdajis.es/es/index.html>
<https://andaluciaticloturismo.wordpress.com/2013/02/15/puerto-de-el-torcal-por-antequera-las-escaleruelas/>
www.caminomozarabedesantiago.es
www.corazones.org/santos
www.fundaciongarciaaguera.org

www.fundaciongarciaaguera.org/pdf/AFGA_1834_el-presbitero-de-coin-juan-aguero-asaltado-por-ladrones.pdf

www.iaph/juntadeandalucia.es.

www.malaga.es

<http://www.todocoleccion.net/>

www.valledelguadalhorce.com